

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Սարգսյան Նազենիկ Գագիկի

**XX - XXI Դ. ՍԿԶԲԻ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԲԱԼԵՏԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԻՄՆԱԿԱՆ
ՄԻՏՈՒՄՆԵՐԸ
(հայ խորեոգրաֆների ստեղծագործության օրինակով)**

ԺԷ.00. 01 – «Թատերական արվեստ, կինոարվեստ, հեռուստատեսություն»
մասնագիտությամբ արվեստագիտության դոկտորի աստիճանի հայցման
ատենախոսության

ՍԵՂՄԱԳԻՐ

Երևան–2017

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

Саргсян Назеник Гагиковна

**ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ БАЛЕТНОГО ИСКУССТВА АРМЕНИИ
XX - НАЧАЛА XXI ВЕКОВ
(на примере творчества армянских хореографов)**

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения
по специальности 17.00.01 – «Театральное искусство, киноискусство, телевидение»

Ереван – 2017

Ատենախոսության թեման հաստատվել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում:

Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝ արվեստագիտության դոկտոր
Ռուիսկյան Մարգարիտա Աշոտի
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
Չեպալով Ալեքսանդր Իվանի
պատմական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր
Պետրոսյան Էմմա Խաչատրուհի

Առաջատար կազմակերպություն՝ Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական
ինստիտուտ

Պաշտպանությունը կայանալու է 2017 թ. ապրիլի 6-ին, ժամը 14.00-ին, ՀՀ ԳԱԱ
արվեստի ինստիտուտում գործող ՀՀ ԲՈՀ-ի 016 Արվեստագիտության
մասնագիտական խորհրդի նիստում (հասցեն՝ 0019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան
պողոտա 24/4):

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի
գրադարանում:

Սեղմագիրն առաքված է 2017 թ. մարտի 6-ին:

Մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղար,
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

Ասատրյան Ա. Գ.

Тема диссертации утверждена в Институте искусств НАН РА

Официальные оппоненты – доктор искусствоведения
Рухкян Маргарита Ашотовна
доктор искусствоведения, профессор
Чепалов Александр Иванович
доктор исторических наук, профессор
Петросян Эмма Хачатуровна

Ведущая организация – Ереванский государственный институт театра и кино
Защита диссертации состоится 6-го апреля 2017 г. в 14.00 часов на заседании
специализированного совета 016 Искусствоведение ВАК РА, действующего в
Институте искусств НАН РА (адрес: 0019, Ереван, проспект Маршала Баграмяна
24/4).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института искусств НАН РА.

Автореферат разослан 6-го марта 2017 г.

Ученый секретарь специализированного совета,
доктор искусствоведения

Асатрян А. Г.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы

Исследование творчества армянских хореографов XX – начала XXI в.в., постижение специфики интерпретаций музыкальных произведений, осуществленных ими – одна из важных задач сегодняшней армянской хореологии. Особенно актуально выявление в творчестве армянских хореографов тех тенденций, которые характеризуют, в каждый данный период, общую картину мирового балетного искусства, частью которой является искусство балета Армении.

Исследований, посвященных творчеству армянских балетмейстеров, как и вообще целостных исследований, специально посвященных истории и теории армянского балетного театра по сей день написано недостаточно. В специальном исследовании нуждаются как исполнительское искусство армянских балерин и танцовщиков, так и постановки, входящие в репертуар театра оперы и балета, специфика творчества отдельных балетмейстеров, выявление особенностей процесса формирования национального балета. Вот далеко не все проблемы, стоящие сегодня перед исследователем.

Актуальность исследования творчества армянских хореографов в период XX-начала XXI в.в. продиктована также тем, что: 1) устанавливает культурно-историческую преемственность от сценического танца формировавшегося на армянской сцене на протяжении второй половины XIX века до 1920 года к профессиональному танцу от 20-х годов XX в. до наших дней; 2) Выявляет те традиции и стилевые направления, которые, на протяжении XX- XXI вв., стали активным фактором, влияющим, на отбор и принципы использования элементов различных танцевальных систем, направлений и стилей; 3) Восполняет картину развития культуры армянского народа в период XX- начала XXI в.в.

В исследованиях и статьях Г. Тигранова, А. Маркосян, Н. Киличян, А. Бахчиняна и В. Матевосяна, Г. Геодакяна, М. Рухкян, К. Худабашян, С. Саркисян, Н. Аветисян, Э. Петросян, К. Сарьян пространно или кратко освещаются вопросы истории армянского балета, становление и формирование профессионального хореографического образования в Армении, становления народно-сценического танца, деятельность армянских исполнителей и хореографов, как в области балета, танца модерн и народно-сценического танца, отдельные постановки, анализируются музыкальные партитуры балетов армянских композиторов в аспекте формы-структуры и музыкальной драматургии. Однако следует отметить, что в работах вышеперечисленных исследователей, если они написаны хореологами, то практически не затрагивают вопросы, относящиеся к вопросу хореографической интерпретации музыки, а если музыковедами, то очень кратко представлен разбор хореографического воплощения.

В сочинениях С. Лисициан, представлено многоаспектное исследование армянских народных танцев. Здесь систематизированы и классифицированы отдельные движения, их детальное описание, жанровая классификация танцев, а в связи с последним – изучение танца как структурного и функционального компонента различных обрядов, интерпретация символики танцевальных движений.

В ряде случаев Лисициан приводит музыкально-хореографическую партитуру или ее фрагмент для иллюстрации соотношений некоторых элементов движений с музыкой. Важно отметить сводные музыкально-хореографические партитуры, приведенные в трудах С. Лисициан. Музыкальный текст сопровождает иллюстрации системы записи танца самой С. Лисициан, причем не только народных, но и ряда классических движений и комбинаций. Многие параметры изучения хореографического произведения, отмеченные в исследованиях С. Лисициан стали основой и путеводной нитью при анализе постановок армянских балетмейстеров в нашей диссертации. Мы считаем, что принцип комплексного анализа хореографического, точнее танцевального произведения преимущественно применяемый в области этнохореологии вполне может быть адаптирован в области хореологии профессионального танца и балета.

Опыт сводного анализа музыкально-хореографической партитуры можно найти в статьях В. Ванслово. К вопросам применения музыковедческих терминов при анализе хореографического текста обращались также Ф. Лопухов, Г. Добровольская, П. Карп. Некоторые типы сочетания музыкального и хореографического текста были рассмотрены в ряде наших публикаций, а также при анализе постановок балетмейстера Ашота Асатуряна в посвященной ему монографии.

Цель и задачи исследования

Цель нашего исследования – осветить основные тенденции балетного искусства Армении XX-начала XXI в.в. на примере анализа творчества армянских хореографов.

Задачи исследования можно сформулировать в следующих пунктах:

- Выявить те хореографические и пластические системы, которые во взаимодействии составили арсенал лексики армянских хореографов.

- Классифицировать взаимодействие хореографических систем в иерархическом порядке (от взаимодействия элементов до взаимодействия целостных хореографических форм) в постановках армянских хореографов.

- Выявить генетическое и типологическое родство армянской традиционной танцевальной культуры и профессионального танца.

- Классифицировать восточные элементы в постановках армянских хореографов.

- Определить специфику взаимодействия европейской и восточной танцевальных культур в творчестве армянских хореографов, как частного проявления процесса взаимодействия Запада и Востока.

Научная новизна исследования

Впервые в области армянского искусствоведения осуществлено исследование на стыке музыкознания и хореологии, в том числе анализ, направленный на выявление закономерностей сочетания элементов музыки и хореографии в различных аспектах и на разных уровнях – от сочетания музыкальных и хореографических единиц до целостного опуса.

При исследовании хореографического текста и музыкально-хореографической постановки осуществлен опыт применения методов анализа и терминов, являющихся принадлежностью теории музыки и направленных на анализ как гомофонно-гармонических, так и полифонических произведений.

Кратко изложена история армянского профессионального танца с середины XIX века до наших дней, дана периодизация, характеристика каждого периода, а также типология соотношения западных и восточных элементов на протяжении всего периода. Классифицированы типы хореографических систем в различных сочетаниях выявляющихся в постановках армянских балетмейстеров.

Осуществлена классификация типов хореографической интерпретации истории и литературы в творчестве армянских хореографов. Зафиксированы современные хореографические интерпретации древнейших мистерий и средневековых мираклей в балетах армянских хореографов. Выявлены и классифицированы типы иконических или символических знаков, вводимых армянскими хореографами в свои постановки.

Впервые представлено комплексное, историко-теоретическое исследование хореографических композиций и балетов, созданных на основе музыки, не предназначенной для хореографического воплощения – «небалетной» музыки. Хотя это явление имеет многовековую историю, классификация музыкальных жанров, привлекаемых к постановке, типов изменений, в пределах произведений, привлекающихся к постановке, и классификация типов создания новых партитур на основе музыкальных произведений, осуществляющиеся балетмейстерами для создания своей хореографической композиции – большой и малой формы, впервые осуществлена нами. Нами же впервые классифицированы типы сценарной и типы хореографической интерпретации «небалетной» музыки. Проанализированы образцы хореографической интерпретации небалетной музыки, осуществленные армянскими балетмейстерами.

Рассмотрены типы преломления в хореографии музыкальных форм: вариации, трехчастная форма, рондо, а также специфика интерпретации сонатной формы на примерах постановок армянских балетмейстеров.

Зафиксированы примеры применения сугубо «балетных» форм: дивертисмента, Grand-pas, pas-de-deux при хореографической интерпретации музыкальных произведений небалетных жанров, в оригинале имеющих другую форму-структуру на примере ряда балетных постановок армянскими хореографами, выявлены примеры «двухголосного» полифонического сценария балетного спектакля. Проанализированы два примера авторского «прочтения» классических балетных партитур («Щелкунчик» П. Чайковского, «Коппелия» Л. Делиба), осуществленных армянскими хореографами.

Рассмотрены принципы применения «коллажа». т.е. введения хореографического фрагмента какого-либо классического балета в контекст хореографического текста другого балета, а также раскрыты смысловые мотивы применения такого коллажа.

Методологическая основа исследования

В основе работы лежит комплексное использование достижений различных областей музыкознания, театроведения, хореологии, музыкальной фольклористики, этнографии, а также смежных наук – истории, эстетики и культурологии.

Данная работа не является историческим исследованием становления и развития армянского балетного театра (хотя в нее включены краткие исторические

обзоры) и не предполагает охвата творчества всех армянских балетмейстеров. Более того, мы не ставили перед собой задачи рассмотрения всех опусов, созданных балетмейстерами, постановки которых рассматриваются в данном исследовании.

Следует сейчас же оговорить принцип отбора материала, который анализируется в диссертации. Первым и неперенным условием является наличие видеозаписи хореографического опуса или его очень точной и сделанной в соответствии с музыкальным текстом записи последовательности движений, композиций и т.п. Поэтому многие опусы армянских балетмейстеров – Ильи Арбатова (Ягубяна), Марка Мнацаканяна, остались неосвещенными в нашей диссертации. Некоторые произведения балетмейстеров Максима Мартиросяна, Ашота Асатуряна, Вилена Галстяна, Рудольфа Харатяна, Анны Джанбазян, Ара Асатуряна также анализируются не полностью, а фрагментами. А иногда мы по несколько раз обращаемся к одному и тому же произведению или его фрагменту с целью проиллюстрировать какое-либо из раскрываемых положений. При отборе постановок для анализа мы руководствовались тем, насколько ярко в них проявилась та или иная тенденция. Полностью же анализ творчества каждого из балетмейстеров – цель будущих исследований.

Практическое значение исследования

Полученные результаты могут способствовать решению проблем, связанных с интерпретацией ряда явлений армянской, в частности музыкальной, театральной и танцевальной культуры. Материал исследования можно использовать в вузовских курсах по истории и теоретическому исследованию профессионального танца и, особенно балета.

Апробация работы

Основные положения диссертации представлены в опубликованных по теме автором научных исследованиях и докладах, прочитанных на республиканских и международных конференциях.

Работа рекомендована к защите отделом театра Института искусств НАН РА.

Структура диссертации

Диссертация включает введение, четыре главы, заключение, список использованной литературы и материалов и приложение.

СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во введении обосновывается актуальность избранной темы диссертации, степень изученности темы рядом музыковедов и хореологов, основные методологические принципы положенные в основу исследования.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

Предтечи и пути формирования армянского профессионального танцевального искусства до 20-х годов XX века.

Армянская культура XIX – начала XX веков (до 1920 г.) была сконцентрирована в различных городах Российской империи и Османской империи (преимущественно Тифлис и Баку, Константинополь и Измир). Политическая атмосфера и

экономические условия, этнический состав населения и межрегиональные контакты, образ жизни и местные культурные тенденции – вот далеко не полный перечень факторов, которые в совокупности создают атмосферу каждого города и накладывают отпечаток на формирование специфики армянской культуры XIX – начала XX веков.

Специфика городской танцевальной культуры XIX – начала XX веков отразилась самым непосредственным образом в развитии сценического танца обоих регионов. Городской обиходный танец, присущий среде армян, формируется в городах с многонациональным этническим составом, что способствует интеграции элементов танцевальной лексики различной национальной принадлежности. Таким образом, специфика армянского городского танца определяется в целом как региональная (хотя в него включается немалое число городских вариантов армянских хороводных танцев).

Очень существенным является тот факт, что городской обиходный танец кристаллизуется в двух регионах – западноармянский – в малоазийском, восточноармянский – в кавказском. Этнический состав обоих регионов различен, что и определяет своеобразие облика городской танцевальной культуры каждого.

На протяжении второй половины XIX века процессы развития танца на западноармянской и восточноармянской сценах протекали обособленно. Сказывается региональная дифференциация как в сфере городской танцевальной культуры (поскольку её элементы заимствуются в сценический танец), так и в области контактов с европейской профессиональной танцевальной культурой. Западноармянский сценический танец опирается во многом на традиции и тенденции танцевальной культуры Западной Европы – преимущественно Италии и Франции; в восточноармянском же устанавливаются связи с русской танцевальной культурой.

Доминирующей в этот период является западноармянская сцена, где ранее, чем на восточноармянской формируется танцевальная исполнительская школа и определяются основные разновидности танца на театральной и концертной сценах. На восточноармянской сцене со второй половины XIX века исполняются как сценические версии европейских салонных танцев, так и обработки образцов местной традиционной танцевальной культуры.

К концу XIX века уже четко дифференцируются два направления народно-сценического танца. Первое из них базируется на обработке городских вариантов крестьянских групповых танцев и песнеплясок, получившее впоследствии название этнографического, основоположником которого является Христофор Кара-Мурза. Второе направление народного сценического танца основывается на обработке городских бытовых танцев кавказского региона. К началу XX века сформировался жанр кавказского сольного танца. В развитии этого жанра существенными оказались тенденции, определяющие облик танца на европейской эстраде второй половины XIX – начала XX веков. Влияние сказывается двояким образом. Во-первых, через проникновение элементов европейских салонных танцев в кавказские, во-вторых, и это главное, через формирование комплекса тех необходимых принципов, благодаря которым жанр кавказского салонного танца

становится первым (на закавказской сцене) профессиональным жанром народно-сценического танца. Уже к концу XIX века ему присущи стабильность композиционного рисунка, целостность системы хореографических элементов, оформленность методики его преподавания, и, наконец, наличие профессиональных исполнительских традиций.

В 10-е годы XX века формируется восточноармянский музыкальный театр. Большую популярность приобретает тип представлений, получивших название «азиатская оперетта». Название «оперетта» лишь частично определяет жанр таких представлений. В целом их можно разделить на две группы. В первую входят музыкальные комедии («Татос Иванович» Ов. Восканяна, «Лучше позже, да лучше» Г. Ерицяна и т.д.). Оперетты этого типа включали популярные городские песни и танцы кавказского региона.

Вторую группу составляют музыкальные драмы и трагедии, сюжетом которых являются восточные сказания. Они фактически представляли театрализации ашугских сказов («Шах Исмаил» Сардаряна, «Асли и Кярам» М. Тер-Аракеляна, «Ашуг Гариб» Ов. Восканяна, «Лейли и Меджнун» А. Тиграняна и т.д.). Здесь исполнялись «Персидские», «Арабские», «Турецкие» танцы – то есть танцы, предполагающие использование элементов танцевальной культуры Ближнего и Среднего Востока.

В целом следует отметить, что:

Региональная специфика местной танцевальной культуры, с одной стороны, и региональная дифференциация в сфере контактов с европейской культурой, с другой, отразились самым непосредственным образом на сценическом танце обоих регионов. Стремление приобщиться к западно-европейской культуре и доминирование традиций этой культуры над местными характерно для западноармянской музыкальной и танцевальной культуры второй половины XIX века. В восточноармянском сценическом танце влияние русской культуры сказывается в частности: а) в наличии тесных контактов с местной традиционной культурой; б) в осуществлении такого синтеза местных и привнесенных элементов, при котором первые доминируют над вторыми.

Факты истории армянского сценического танца второй половины XIX и начала XX веков можно рассмотреть в теоретическом аспекте. Это, в первую очередь, классификация вариантов сочетаний европейских и восточных элементов в армянском бытовом и сценическом танце обоих регионов. Такая классификация возможна при учете двух аспектов. Первый из них выявляет такие типы соотношений европейских и восточных элементов, при которых первые доминируют над вторыми. Второй же акцентирует типы соотношений, при которых восточные элементы являются определяющими.

Контакты с европейской танцевальной культурой проходят три стадии: 1. импорт европейской танцевальной культуры, который сопровождается процессом ознакомления с ней; 2. воспроизведение и имитация импортных образцов. 3. появление таких образцов танцев, в которых сочетаются элементы европейской и местной танцевальной культуры. Этот процесс завершается стадией переосмысления.

Наиболее сложной является стадия сочетания элементов европейской и местной танцевальных культур. Для классификации таких типов сочетаний мы находим уместным применение терминов «конгломеративное», «ансамблевое» и «органическое».

Конгломеративное и ансамблевое сочетания реализуются путем простого чередования европейских и местных танцев (к примеру, лезгинка, вальс, узундара, мазурка). Конгломеративное сочетание осуществляется в бытовой сфере – на балах, гуляниях, маскарадах. Оно возможно также на эстраде, в концертах. Ансамблевое сочетание, «обусловленное логикой развивающегося действия», имело место в драматических спектаклях (к примеру, лезгинка и кадрили в «Супругах», лезгинка и полька в «Разоренном очаге» Г. Сундукяна, «танго смерти», кекуок, кинтаури и лезгинка в оперетте «Татос Иванович» Ов. Восканяна).

Органический способ сочетания означает стадию переосмысления. Этот способ сочетания обычно прослеживается в пределах одного произведения и может иметь место на языковом, композиционном и структурном уровнях. В результате иногда возникает сочетание жанровых признаков. В аспекте органического сочетания можно рассматривать музыкальный и хореографический компоненты танца как в отдельности, так и в их сочетании. В целом выявляются три основных варианта органического сочетания европейских и восточных элементов: 1) при наличии восточных элементов доминируют европейские; 2) восточные и европейские элементы соотносятся приблизительно в равных пропорциях; 3) при наличии европейского элемента доминирует восточный.

Процесс проникновения элементов восточных танцевальных культур на армянскую сцену включает те же стадии ознакомления, воспроизведения и переосмысления, что и процесс проникновения элементов европейской танцевальной культуры. Под ознакомлением с восточной танцевальной культурой мы подразумеваем избирательное отношение к определенным слоям этой культуры различных композиторов и хореографов.

В музыкальной сфере можно отметить три разновидности, объединяющие процесс воспроизведения и переосмысления: а) многоголосные обработки монодических образцов местных танцев; б) «натуральное» – монодическое воспроизведение местных танцев в исполнении восточных инструментальных ансамблей; в) обработки местных танцев для объединенного восточноевропейского инструментального ансамбля.

Многоголосная обработка разновидностью того варианта сочетания европейских и восточных элементов, когда восточные элементы доминируют над европейскими. Различие вариантов соотношения европейских и восточных элементов выявляется при сличении танцев из оперетт Т. Чухаджяна с танцами Х. Кара-Мурзы. Кара-Мурза определил принцип взаимодействия восточного и европейского элемента по вертикали (т.е. соответственно их мелодии и гармонии). У Чухаджяна же встречаемся с двумя принципами сочетания – по вертикали и горизонтали.

Для произведений, принадлежащих к жанру азиатской оперетты, типично также чередование монодического и многоголосного вариантов танцевальных мелодий. Исполнение местных танцев на сцене восточными ансамблями и европейским

оркестром в многоголосной обработке относится к тому виду преломления фольклора в профессиональном искусстве, когда образцы народного танца или песнепляска используются в качестве цитаты. Проявление иного типа взаимодействия происходит тогда, когда, не являясь цитатами, они максимально приближаются к подлинным фольклорным образцам. Это монодические построения с очень незначительным аккомпанементом (А. Тигранян). Сходство усугубляется формой-структурой этих танцев и особенно их ритмической и ладоинтонационной спецификой.

В целом, структуру танцевального репертуара армянской сцены в период с середины XIX века до 1920 г. XX века характеризуют следующие разновидности танцев: Образцы импортированных европейских танцев. Имитация европейских образцов. Европейские танцы, в которых наличествуют восточные элементы. Танцы, в которых европейские и восточные элементы соотносятся приблизительно в равных пропорциях. Обработки местных танцев. Сочиненные танцы, которые максимально приближаются к подлинным образцам традиционной танцевальной культуры (т.е. своего рода «имитации» местных образцов). Подлинные образцы традиционной танцевальной культуры (это спорно в отношении хореографии).

Предметом другой классификации являются: а) классификация восточных элементов в соответствии с их национальной и региональной принадлежностью; б) разновидности европейского сценического танца, бытующего на армянской сцене в исследуемый период; в) выведение закономерностей сочетания европейских и восточных элементов.

Восточные элементы в армянском сценическом танце образуют три основные группы: а) элементы национальной принадлежности; б) элементы региональной принадлежности; в) восточные элементы европейской принадлежности.

В сценических условиях элементы первой группы предстают в виде обработок образцов армянского крестьянского танцевального фольклора.

Сформировавшееся на базе этих элементов этнографическое направление, которое теоретически предполагает максимальную национальную, более того, диалектную достоверность, все же не исключает полностью возможность влияния постановочных традиций запада, которые имеют более давнюю историю, а также комплекс закономерностей сценической обработки этнографического материала (речь идет о хореографии). Элементы танцевальных культур восточных регионов в армянском сценическом танце можно разделить на две подгруппы в соответствии с их принадлежностью: кавказскому региону и регионам Ближнего и Среднего Востока. Обе подгруппы проникают на армянскую сцену как следствие её восприимчивости к элементам городской обиходной и танцевальной культуры. На восточноармянской сцене доминирует жанр бального кавказского танца, на западноармянской сцене – танцы преломляющие элементы музыкально-танцевальной культуры, которая, в свою очередь, является составной частью музыкально-танцевальной культуры Ближнего Востока. В обоих регионах в процессе сценической адаптации элементов городского обиходного танца важную роль сыграли традиции европейского сценического салонного танца, что обусловлено, как представляется, генетической связью последнего с городской обиходной

танцевальной культурой. Таким образом, взаимное притяжение европейских и восточных элементов в данном случае связано с типологическим родством, то есть их принадлежность к одному и тому же городскому бытовому уровню независимо от их региональной (здесь – европейской и восточной) принадлежности.

В XIX и начале XX вв. на армянской сцене обоих регионов можно зафиксировать образцы сценического танца, которые содержат элементы, опосредованные европейской культурой. На армянской сцене сосуществуют европейские и сформировавшиеся на месте принципы сочетаний европейских и восточных элементов. Степень подлинности восточных элементов региональной принадлежности на армянской сцене обусловлена в первую очередь наличием контактов данной ветви армянской культуры (здесь – музыкальной и хореографической) с аналогичной ветвью культуры данного восточного региона. Соответственно, степень влияния европейской профессиональной культуры возрастает по мере отдаленности данной группы восточных элементов от армянской традиционной танцевальной культуры. В то же время отсутствие контактов с частью стран Ближнего и Среднего Востока обусловило воплощение «персидских», «арабских» балетов языком присущим ориентальной ветви европейской культуры. Таким образом, в «восточных» балетах, представленных в азиатской оперетте, хореографический ориентализм сочетается с музыкой, содержащей элементы родственные или являющиеся подлинной музыкой стран Ближнего и Среднего Востока.

Другое явление, складывающееся вне армянской культуры на подмостках западноевропейских и русских балетных театров – это ориентализм в балете, который имеет также достаточно давние корни. В данном случае, под понятием ориентализм мы подразумеваем явление, относящееся к иммалогии – т.е. представления одного народа о другом, в частности, в представлении о Востоке, на базе которого формируется: 1) определенный тип сценария; 2) определенный тип музыки; 3) определенный тип балета.

Термин «ориентализм» следует относить не к определению подлинности или не подлинности элементов, которые наличны в музыке, относящейся к данной ветви (т.е. интонационных, ладовых, ритмических), но к вопросам о способе профессиональной обработки восточной музыки средствами европейской музыкальной культуры. Тема востока может присутствовать в произведении на различных уровнях – на уровне программы или сценария, на уровне сценографии, на уровне музыкальной или хореографической обработки. В частности, в музыке, как представляется, речь об ориентализме всегда заходит в тех случаях, когда мы исследуем специфику гармонизации, оркестровки, мелизматики, формы музыкального произведения и специфику хореографических рас, положений, поз, общей композиции, рисунка танца. Чем более один или несколько перечисленных компонентов не противоречат реальной ладоинтонационной, ритмической и инструментальной специфике восточной монодической музыки, и раскрывают её ресурсы, тем менее приходится говорить об ориентализме. И чем более специфика хореографических рас, положений, поз, общей композиции, рисунка танца не противоречат реальной специфике данной танцевальной системе данной восточной

ойкумены, также все менее приходится говорить о хореографическом ориентализме. Речь идет, следовательно, не о знакомстве с подлинными элементами, а о специфике их сенсорного и визуального восприятия. Мы бы предложили следующую классификацию при интерпретации этого понятия: географическую – в отношении искусства страны, которая является объектом обработки (воспроизводимой) и в отношении той страны, которая обращается (воспроизводящую); отсюда вытекает вопрос об установлении степени родства двух культур – воспроизводимой и воспроизводящей; видовую и жанровую классификацию, опять таки обоюдную – народная крестьянская музыка и хореография, или городская, профессиональная, классическая или эстрадная; очень важна классификация типов сочетаний элементов двух культур, возникающая на языковом, структурном, композиционном уровнях.

В аспекте сценария здесь изначально в качестве ведущей темы избирается коллизия, связанная с похищением в гарем, обрисовка сцен, происходящих в гареме, либо связанная с тематикой событий, происходящих в Индии, Китае, Японии и т.д. Если же все же внимательнее присмотреться к хореографии этих балетов, то стилизация, в основном, проявляется в несколько большей подвижности корпуса и особенно в позах, позициях рук. Следует констатировать, что ориентализм наличен не только в европейских странах, но и в странах востока, даже по отношению к своей собственной культуре. Если же обратить внимание на первые этапы формирования национальных школ балета на Востоке, то становится очевидным, что изменения преимущественно касаются именно положений корпуса, в частности, рук. При этом движения ног почти не претерпевают изменения. Проявление ориентализма в системе армянской культуры, в частности в театральном танце в спектаклях армянского драматического и музыкального театра середины XIX- начала XX вв., предшествует и является той основой опираясь на которую формируется национальная специфика армянского балета. Во второй части первой главы рассмотрены несколько примеров проявления ориентализма как в европейском, так и в армянском сценическом танце и балете, а также примеры сочетания национального, регионального и опосредованного Европой Востока.

В танцевальных произведениях Чухаджяна можно выделить два типа восточных элементов: а) элементы константинопольской бытовой музыки, довольно органично сочетаемые с элементами музыкального языка западноевропейских салонных танцев – в танцах из комических опер «Ариф» (соч. 1872 г.), «Кёсе Кехья» («Плешивый староста»), «Леблебиджи Хор-Хор ага» («Продавец гороха»); б) восточные элементы, принадлежащие системе западноевропейского музыкального ориентализма – в балетных интермедиях из опер «Аршак II» и «Земире».

Балет «Семь дочерей короля джиннов» на музыку симфонической картины «Три пальмы» Александра Спендиарова создан выдающимся русским хореографом Михаилом Фокиным для труппы Анны Павловой и был представлен впервые в начале 1913 г. в Берлине, в театре Кроль. В процессе постановки Фокин неоднократно советовался со Спендиаровым, о чем свидетельствует обширная переписка между ними. По просьбе балетмейстера композитор присочинил вступление к симфонической картине. Балет «Семь дочерей короля джиннов»

представляет интерес в нескольких аспектах. Это один из первых балетов, созданных на основе симфонической музыки армянского композитора. «Семь дочерей короля джиннов» – опыт постановки на музыку, не предназначенную для балета. Постановке присущи характерные черты хореографических интерпретаций музыки симфонического жанра, осуществлявшихся в начале XX века. Сопоставление сценария с партитурой симфонической картины, а также со стихотворением М. Ю. Лермонтова выявляет, что балет был создан в традициях русского балетного ориентализма начала прошлого века, что определило специфику его хореографического языка, существенно повлияло на интерпретацию сюжета и идеи стихотворения и, соответственно, на интерпретацию программы и музыкальной формы симфонической картины.

Танцовщица Армен Оганян ещё в самом начале 10-х годов осуществила первые опыты синтеза ритмопластического танца с элементами танцев кавказского региона и регионов Ближнего и Среднего Востока. Хореографическое образование она получила в Школе танцевального искусства Л.И.Нелидовой в Москве. Играла эпизодические роли в спектаклях МХАТ-а. Осенью 1909 года выступала в Тифлисском оперном театре с танцами в операх Л. Делиба «Лакмэ» и Ипполитова-Иванова «Измена». В 1910 году в Тегеране организовала первую персидскую театральную труппу и осуществила постановку пьесы Н. Гоголя «Ревизор» на персидском языке. Произвела своего рода «революцию» в гареме, добившись в высоких инстанциях согласия на организацию Первого благотворительного общества персидских женщин. Благодаря контактам с персиянками ей удалось изучить танцы, исполняемые в гаремах. С декабря 1910 года по февраль 1911 давала концерты совместно со скрипачом Давидом Давтяном в Константинополе, Каире, Александрии. С 1910 по 1920 гг. выступает в Лондоне, Брюсселе, Париже с исполнением восточных танцев. Пользуется большой популярностью. О ней пишут А. Франс и М. Метерлинк. Автор нескольких романов. В 30-ые годы переехала в Мехико. До 50-ых годов продолжала концертную деятельность. В прессе Армен Оганян последовательно определяют как танцовщицу «à la Дункан» и «исполнительницу восточных танцев». Анализ позволяет определить тип танца, разрабатываемый Оганян – как жанр концертного сольного экзотического танца, стиль и лексика которого определяется на стыке двух разновидностей сольного танца, на синтезе элементов восточных танцев и танцев, опирающихся на стилизацию элементов античного танца.

В восточноармянском музыкальном театре 10-х г.г. XX в. особенности хореографического воплощения «персидских», «арабских», «турецких» танцев – т.е. той группы танцев, которая предполагает использование в хореографии элементов танцев стран Ближнего и Среднего Востока опровергают возможность наличия на восточноармянской сцене подлинных образцов хореографии указанных регионов. Расплывчатые определения в анонсах и афишах национальной принадлежности этих танцев. Иногда ограничиваются указанием «гаремный балет», «восточные танцы», «персидский и турецкий балет». Состав исполнителей. Обычно исполнение этих танцев поручалось профессиональным балеринам и танцовщикам. Т.о., на восточно-армянской сцене 10-х годов XX века танец стран Ближнего и Среднего

Востока воплощался обобщенным стилизованным языком европейского балетного ориентализма. Подчеркнем, что хореографический ориентализм этих танцев сочетался с музыкой, родственной музыке стран Ближнего и Среднего Востока.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

20-30-е годы XX века – период экспериментов.

Армянский сценический танец 20-х и отчасти 30-х годов XX века во многих своих проявлениях предстаёт как непосредственный наследник и хранитель традиций предшествующего периода. Вместе с тем периоду 20-х годов свойственно в ряде случаев «бархатное», в других – резкое смещение очагов армянской культуры и их централизация в Армении, преимущественно в Ереване. В начале 20-х годов существенную роль в формировании армянского сценического танца играют традиции восточноармянских культурных центров. В течение времени, в связи с переселением в Армению западноармянской диаспоры, усваиваются также и традиции западноармянской музыкально-танцевальной культуры. В то же время начинают видоизменяться типы взаимодействия армянской и европейской танцевальной культуры. В 20-е и особенно в 30-е годы влияние русских традиций становится доминирующим. Формирование многочисленных национальных танцевальных систем, которое непосредственно связано с формированием профессионального танца в республиках, входящих в состав Советского Союза, с одной стороны, как будто сильно расширяет круг взаимовлияющих и взаимодействующих элементов, с другой – парадоксально суживает этот круг. Сказанное непосредственно относится к концу 30-х годов. До этого был период очень интересных экспериментов, в том числе в области широкого развития ритмопластического танца по всему Советскому Союзу, в том числе и в Армении, разновидностей народно-сценического танца, начиная от ветви, получившей название «этнографической», вплоть до создания народно-сценического эстрадно-джазового направления. Всё это разнообразие прерывается к концу 30-х годов, не эволюционным, а революционным методом и вследствие различных идущих «сверху» постановлений, в которых даются указания какое хореографическое направление, в каких формах и какого содержания должно представляться на советской сцене, а какие чужды советскому человеку.

Среди деятелей армянской танцевальной культуры шли бурные дебаты о том, какие именно танцевальные системы должны лечь в основу нового советского национального балета. С. Лисициан защищала систему ритмопластического танца и «фольклорного» направления, и категорически отрицала систему классического танца. Ей противостояли сторонники системы классического танца и формирования на его базе национального балета. В конечном итоге победили вторые.

Основная часть второй главы посвящена **деятельности Србуи Степановны Лисициан в 20-е и 30-е г.г. XX века.**

Дочь выдающегося деятеля армянской науки и культуры, одного из основоположников этнографической школы в Армении, Степана Даниловича Лисициана, Србуи Лисициан в 1911 г. приехала из Тифлиса в Москву и поступила на историко-филологический факультет Московских высших женских курсов им. Герье. Вскоре она стала посещать студию «Живого слова» О. Озаровской и студию

пластического танца И. Чернецкой. В 1917 г. в Тифлисе Лисициан организовала студии «Ритма и пластики». С 1918 г. студия постоянно давала концерты. В достаточно короткий промежуток времени деятельность студии стала популярна. Безусловно быстрорастущей известности студии способствовали постоянные сценические выступления учащихся с конца 1918 года, в которых теоретически и практически пропагандировалась система Дельсарт-Жироде-Волконский. Почти с первых шагов второй и немаловажной стороной деятельности студии Лисициан было сотрудничество с театральными труппами. Летом 1923 года был разработан устав Института Ритма и Пластики с правилами государственных специальных учебных заведений и в ноябре утвержден Наркомпросом ССР Грузии. Институт имел свою эмблему и форму аттестата. Программа Института разделена между двумя факультетами: Сценический (для танцовщиков и декламаторов, актеров драмы, оперы и кино) и Педагогический (ритм и пластика по системе Дельсарта). Предметы, включенные в курс преподавания: ритм, пластика, мимика, жест, пляска (теория и техника), курс физического воспитания, теория Дельсарта, методика пластики и дополнительно грим, история искусств, теория музыки, сольфеджио.

С 1923 года начались гастрольные поездки Института. В мае состоялся цикл концертов в Ереване и в Ленинакане. В феврале 1924 года состоялись гастроли Института в Москве, где на его долю выпал большой успех. Летом 1924 года был дан первый выпуск Института в 15 человек. В 1925 году Институт окончили 4 человека, в 1926 году – 5.

До 1920 года в репертуаре Института преобладали номера, созданные на музыку русских и западноевропейских композиторов. С 20-х годов в концертах все большее место начинает занимать восточная тематика. В контекст ритмопластического танца вплетаются элементы танцевальных культур различных регионов Востока. Можно выделить три типа восточных элементов. Первый тип относится к танцевальной лексике тех регионов Востока, которые настолько же экзотичны по отношению к армянской культуре, насколько к русской или французской. Такая экзотичность свойственна постановкам «Египетские ночи», «Праздник фонарей в Китае», «Индийский барельеф». В данном случае можно говорить лишь о стилизации, родственной ориентальной ветви классического балета. Пристального внимания заслуживают номера, тематика которых предполагает использование элементов танцев Ближнего и Среднего Востока. Ряд номеров созданы на музыку, принадлежащую прекрасным образцам русского ориентализма. Большая же часть постановок была осуществлена на музыку армянских композиторов, но выбор достаточно специфический – это обработка образцов танцевальной музыки Ближнего и Среднего Востока. Язык восточных пластических композиций, созданных на базе ритмо-пластического танца, формировался из двух слагаемых. Первое – это элементы, выработанные на балетной сцене в контексте спектаклей о Востоке. Вместе с тем, наряду с ориентальными элементами, создавались постановки, включающие элементы подлинного восточного генезиса, в частности, персидских и крымских татар. Композиции, которые были включены в репертуар студии имеют следующие особенности: они созданы преимущественно на основе произведений камерно-инструментального жанра; характерная их черта – наличие

программы, которую можно определить как образно-эмоциональную («Девушка с бабочкой», «Потухающий огонь», «Просыпающаяся девушка», «Всадница» и т.п.)

В целом отметим, что: Институт был первым хореографическим учебным заведением в армянской действительности, имеющим профессиональный статус, целенаправленно подобранный цикл предметов и четко сформулированную систему и метод преподавания. Это первое учебное заведение, подготовившее кадры исполнителей, постановщиков, преподавателей, которые на протяжении определенного времени (конец 10-х и 20-ые годы) фактически нивелировали отсутствие профессиональных специалистов в области классического танца. То же касается и исполнительского репертуара, как в пределах концертной деятельности самого Института, так и в драматических и музыкальных спектаклях, представляемых на армянской сцене. Иначе говоря, профессиональное хореографическое искусство на армянской сцене конца 10-ых и с 20-ые годы XX века было представлено ритмопластическим танцем. Формирование же балетного театра пришлось на более поздний период – на 30-ые годы XX века. Вместе с тем деятельность Института Ритма и Пластики явилась предтечей формирования хореографического училища в Ереване. В процессе деятельности института постепенно формировался своеобразный хореографический язык, охватывающий, с одной стороны, элементы различных ритмопластических систем, с другой – элементы местных восточных танцев, что привело к созданию своего рода ритмопластического ориентализма. Приверженность Србуи Лисициан к музыке камерно-инструментального и симфонического жанра безусловно определилась в русле тенденций, господствовавших в русской и западноевропейской культуре начала XX века. Но, возникшие как следствие этой приверженности постановки на камерно-инструментальную и симфоническую музыку армянских композиторов не имели в армянской культуре прецедентов в 20-ые годы. Более того. Второе обращение армянских хореографов к армянской классической музыке «небалетного» жанра можно в дальнейшем зафиксировать только в 60-ые годы XX столетия.

Теоретические изыскания и постановочные принципы Србуи Лисициан непосредственно подводят к обсуждению вопросов связанных с выявлением закономерностей сочетания в музыкально-хореографическом опусе элементов музыки и хореографии в различных аспектах и на разных уровнях – от единицы сочетания движения и музыки до целостного опуса, а также методов анализа хореографического опуса посредством терминов, применяемых в музыкознании. Предметом исследования является выявление закономерностей сочетания в музыкально-хореографическом опусе элементов музыки и хореографии в различных аспектах и на разных уровнях – от единицы сочетания движения и музыки до целостного опуса. В первую очередь рассматривается метод количественных метроритмических соотношений музыкальных и хореографических элементов. Как известно, слогометрический (количественный) музыкальный анализ вокального опуса построен на выведении формулы стопы путем расчета сочетания коротких и длинных слогов, определяющихся длительностью распева словесного слога. В соответствии с этим определением количественный анализ музыкально -

хореографического опуса будет построен на выведении формулы стопы путем расчета сочетания коротких и длинных слогов-движений, определяющихся длительностью распева слога-движения. Так, музыкально-хореографическая партитура групповой песнепляски «Лачи», записанная по системе С.Лисициан позволяет сделать слогометрический анализ, выявляющий соотношение музыкального текста и кинетического текста отдельных частей тела, а также указать на конкретном примере возможность создания полифонической слогометрической музыкально-хореографической партитуры. Анализ вокально-хореографической партитуры групповой песнепляски «Лачи», записанная по системе Лисициан, позволяет наглядно представить закономерность сочетания музыкальных синтагм и хореографических фигур-синтагм в армянских хороводных песнеплясках. Музыкальная синтагма охватывает два такта, в то время как хореографическая фигура-синтагма – два с половиной такта. Следовательно, следующая хореографическая фигура-синтагма начнется с третьей четверти первого такта при втором проведении музыкальной синтагмы. Квантитативный метод анализа позволяет, на наш взгляд, выявить самобытность почерка балетмейстера в параметрах соотношения музыки и хореографии, а также осуществить сравнительный анализ не только хороводов, ансамблевых и сольных танцев различных народов, но и сравнительный анализ различных национальных балетмейстерских школ.

Другой аспект связан с методом анализа хореографического опуса посредством терминов, применяемых в музыкознании. Речь пойдет, естественно, не об анализе музыкального компонента, но и о возможности применения ряда музыкальных терминов при анализе хореографического текста, а также о соотношения музыкального и хореографического компонентов. В центре нашего внимания находятся термины – мотив, фраза, расчлененность музыкального произведения, простейшие мелодико-синтаксические структуры, период, функции частей в музыкальной форме, типы изложения, принципы развития. Возможность применения вышеуказанных музыковедческих терминов мы выявляем в процессе анализа Вариации Жизели из I акта одноименного балета А. Адана и концертного номера «Борьба с роком» на музыку Второй прелюдии С. Рахманинова в постановке С. Лисициан. Сличение специфики соотношения музыкального и хореографического текстов в классической вариации и номера, поставленного по системе ритмопластического танца, разработанного Лисициан, позволяет выявить сходные закономерности.

Музыкальная и хореографическая формы музыкального опуса могут быть идентичны. К хореографическому тексту при анализе могут быть приложимы термины из теории музыки: контрастно-составная форма, мотив, фраза, предложение, период, дробление, суммирование, каданс, наложение концов на начала, цезура, повторное строение, зеркальный повтор. К хореографическому тексту неприменимо понятие модуляция (вместо этого может применяться понятие «переход»). Вместе с тем интерпретация ритмического рисунка в деталях, отражение соотношения высотности отдельных нот и аккордов музыкального текста, резкий переход из одного положения в другое, с последующей фиксацией позы возможны

в опусах, поставленных в системе классического танца, но не принципиальны. Однако в пределах некоторых направлений танца «модерн», а также в постановках, созданных в системе неоклассического балета отмеченные приемы встречаются сплошь и рядом.

Еще один аспект связанный с постановочной деятельностью Србуи Лисициан это опыт создания балета «фольклорного» направления.

Со второй половины XIX века на армянской сцене значительное место занимает сценическая обработка национальных обрядов. В такой обработке местный танец, крестьянский или городской, включается в действие как составной компонент обряда.

Одной из наиболее распространенных являлась сценическая обработка какого-либо эпизода свадебного обряда. Популярны также представления свадебного обряда на концертной сцене вне контекста пьесы. Наряду со свадьбой наиболее часто на сцене воспроизводится обряд гадания, в одних случаях – в контексте сценического представления праздника Вознесения, в других – праздника Вардавар. С обрядом гадания и свадебным обрядом непосредственно связаны танцевальные сцены в опере «Ануш» А. Тиграняна. Анализ же первой редакции этой оперы показывает, что композитор, оставаясь верным литературному первоисточнику, старается подчеркнуть важную драматургическую роль обрядовых сцен. В связи с этим новое освещение приобретает функция танцевальных сцен. Это четко выявляется при сопоставлении вариантов 1912 года и последней известной ныне редакцией 1935 года – года первой постановки в театре оперы и балета им. Ал. Спендиарова. Сравнительный анализ первой и второй редакций оперы «Ануш» определяет два аспекта исследования мотива введения обрядовых эпизодов (достаточно часто содержащих и танцы) в контекст театрального опуса, в частности опуса музыкального театра (оперы, балета).

Первый аспект выявляет мотив введения обряда, опять же в совокупности с входящими в его структуру танцами в театральное действие с целью выразить актуальные для своего времени философско-обобщенные концепции, воспользовавшись символической значимостью обрядов в целом, а также включенных в его структуру компонентов, в частности, танцев.

Второй аспект выявляет мотив введения обряда в совокупности с входящими в его структуру танцами в театральное действие с целью подчеркнуть национальное своеобразие методом этнографической достоверности.

Свадьбой завершается неисчислимое количество балетов, как классических, так и созданных в более поздние периоды, как символа счастливого завершения коллизии, связанной с конфликтом, лежащим в основе драматургии балета. Однако в балетах, особенно строящихся по типу классического, «свадьбы» могут быть действием или эпизодом. Но обряды в качестве построения «формы-структуры» балета появились лишь в начале XX века и образовали, направление, получившее название «фольклорного».

Сценарий балета «Наринэ» был написан С. Лисициан в 1936 г. В том же году композитор С. Бархударян создал по этому сценарию партитуру. Постановку балета

должна была осуществить сама Србуи Степановна на сцене театра оперы и балета им. Спендиарова. Однако балет «Наринэ» не был принят к постановке.

По сугубо формальным признакам балет принадлежит к категории ведущего направления советского балета 30-х-50-х годов XX века – «драмбалету». Он содержит достаточно обширные пантомимные сцены, танцы исполняются только в регламентированных эпизодах, т.е. там, где по действию предполагаются хореографические эпизоды и преимущественно группируются по типу дивертисмента. Однако «Наринэ» фактически не может быть причислено к жанру «балет». Сценарий «Наринэ» по типу изложения похож на этнографическое подробное описание действия ряда армянских обрядов и ритуалов.

По ряду признаков «Наринэ» можно причислить к фольклорному направлению в балете. Форма-структура балета «Наринэ» представляет собой чередование нескольких обрядов, ритуалов, заимствованных из армянского фольклора. А именно: «Праздник Вардавар», «Ритуал братание», «Сватовство», «Обручение», начальной части свадебного цикла, связанного с эпизодами ритуалов, происходящих в доме невесты – прощанием невесты с отчим домом, выходом невесты и шествием свадебного кортежа к церкви, где должно состояться венчание. Последняя картина связана с праздником Барекендан – Масленицы, куда приходит свадебная процессия, в контексте же праздника Барекендан восстанавливается справедливость, и Наринэ достается своему возлюбленному Каро. Использована исследованная Бахтиным карнавальная ситуация «верха-низа», присущая всем аналогичным зимним праздникам, имеющим различные наименования (Барекендан, Масленица). Балет местами включает кинетическую речь – монологи и диалоги, а также множество символических жестов, движений и действий, составляющие арсенал народных обрядовых действ и ритуалов. Танцы исполняются в контексте обрядов, и, судя по описанию, должны были представлять собой обработки фольклорных танцев в стиле и по принципу народно – сценических.

Обобщая краткое описание сценария балета «Наринэ» подчеркнем, что в нем, впервые в истории и практике армянского музыкального театра, был представлен проект балета фольклорного направления. Постановка балета в своей основе опирающаяся на древний обряд и ритуалы впервые появилась на армянской сцене только через тридцать лет. Это «Вечный идол» Э. Оганесяна в постановке М. Мнацаканяна (1966 г.), в основе которого лежит обряд, связанный с культом богини Анаит. К тому же периоду относятся первые включения иконических и символических знаков в хореографический текст постановок армянских балетмейстеров.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

Комплексное исследование творчества армянских хореографов в аспекте взаимодействия танцевальных систем Запада и Востока.

В начале третьей главы кратко представлена история балетной труппы Ереванского театра оперы и балета им. Ал. Спендиарова. В целом, можно выделить четыре основных периода: с 1932 по 1939 годы, т.е. до появления первого национального балета «Счастье». Первый период преимущественно характеризуется развитием национального народно-сценического танца (в пределах оперных

постановок) и скудностью репертуара – 3 балета классического наследия; с 1939 до конца 1950-х годов. Второй период, достаточно продолжительный, характеризуется: а) Превалированием полнометражных балетов; б) Составом репертуара – это балеты классического наследия, новые, для своего времени, советские балеты – преимущественно российских композиторов и, что очень важно, появление армянских национальных балетов. Причем, как российские, так и армянские национальные балеты – это хореодрамы (или иначе – драмбалеты); с конца 1950-х, начала 1960-х годов до 1990-х годов XX века. Третий период характеризуется значительным расширением репертуара, постепенным переходом от хореодрамы к балетам с развернутым симфоническим развитием, а в связи с этим, пересмотром национальных балетов, созданных в предшествующий период, появлением балетов, созданных на «небалетную» музыку и образцов малометражных балетов, значительным обогащением репертуара национальными балетами нового типа, отличающимися от предшествующих как в аспекте типа музыкальной партитуры, хореографического языка и новых типов сценариев; с 1990-х годов XX века до наших дней. Последний период отличается распадом, мельчанием репертуара и, в конечном итоге, спадом уровня по сравнению с предшествующим периодом. Преимущественно доминируют одноактные балеты (за несколькими исключениями).

Совокупность постановок, осуществленных армянскими балетмейстерами не идентична репертуару театра оперы и балета хотя отчасти совпадает с ним. Именно благодаря хореографам И. Арбатову, З. Мурадян, А. Гарибяну (преимущественно последователей арбатовской школы), а затем М. Мартиросяну, А. Асатуряну, В. Галстяну и Р. Харатяну сформировался армянский национальный балет, а также специфика репертуара в каждый данный период.

При анализе хореографического языка армянских балетмейстеров, в целом (безотносительно к тому, как это проявляется у каждого из них), можно отметить четыре типа восточных элементов по своей региональной принадлежности: а) национального крестьянского фольклора; б) регионально-кавказского танца; в) региональных танцев персидского генезиса; г) ориентализма.

Подробный анализ балета «Гаянэ» в постановке Вилена Галстяна (1974) наглядно демонстрирует структуру-композицию по типу классического балета, а также множество типов ансамблевого сочетания танцев классических, народно-сценических обработок групповых народных песен-плясок, кавказских сольных танцев женских и мужских и органическое сочетание движений вышеназванных танцев с классическими рас. Такие сочетания встречаются в постановках других армянских хореографов балета, но не столь последовательно.

Так, в постановках М. Мартиросяна, Р. Харатяна и А. Асатуряна движения армянских групповых и сольных танцев являют собой, у каждого в своем стиле, сильное переосмысление движений национальных танцев, свойственных этим танцам, позиций, движений, построения композиций и сочетания современного классического танца с национальным, включают много иконических и символических знаков. Можно отметить вычленение отдельного элемента народного танца, который приобретает значение иконического знака, обозначающего, что это Армения (как в ряде постановок Р. Харатяна). У М. Мартиросяна также знаки

включаются в контекст партии – характеристики отдельного образа, групповой композиции. В наименьшей степени к лексике армянского народного или народно-сценического танца обращается в своих постановках Ашот Асатурян.

В разделе **интерпретация истории и литературы в постановках армянских хореографов** мы постарались выявить и классифицировать специфику восприятия и художественного осмысления некоторых элементов культуры армянскими хореографами XX – начала XXI века. Балеты, созданные на основе древней и средневековой истории и литературы можно разделить на две группы:

а. Балеты, сценарий которых непосредственно опирается на первоисточник.

б. Балеты, сценарий которых опирается на литературу более позднего периода, в которой представлено художественное осмысление писателями, поэтами, драматургами древних и средневековых источников.

Как вытекает из краткого описания постановок, опирающихся на средневековую историю и литературу, в одних случаях хореограф, непосредственно опираясь на первоисточник, последовательно излагает его содержание (конечно, внося некоторые изменения, дополнения и выражая свое авторское восприятие). В других случаях в хореографическом спектакле передается не содержание, но его иносказательная, обобщенная или символическая интерпретация. В качестве примера постановок с последовательно изложенным содержанием приведен подробный анализ трех балетов.

«Ара Прекрасный и Шамирам» в постановке Ашота Асатуряна

Для верного понимания режиссерской концепции и хореографической интерпретации балета «Ара Прекрасный и Шамирам» следует, в первую очередь, осветить один немаловажный вопрос. Первым, кто подал повод к спору об образе Ара Прекрасного и интерпретации истории, связанной с Ара Прекрасным и Шамирам, был историограф V века Мовсес Хоренаци изложивший историю об Ара Прекрасном и Шамирам в своей «Истории Армении». История Ара Прекрасного и Шамирам определяется учеными как миф об умирающем и воскрешающем боге. Как верно указывают Григор Капанцян, Манук Абегян и другие исследователи, в «Истории Армении» Мовсес Хоренаци видоизменил миф. Во-первых, он представил Ара и Шамирам как реальных исторических (а не мифологических) царя Армении и царицу Ассирии. Во-вторых, Хоренаци переделал окончание мифа. Историограф V века, будучи христианином, не мог допустить, чтобы кто-либо, в том числе и Шамирам, мог воскресить умершего. Конец мифа изменен, но в соответствии с языческими представлениями и по народным верованиям, он воскресает с приходом весны или, наоборот, весна приходит с воскрешением Ара.

Итак, состоялась ли инкарнация Ара Прекрасного или он умер, являются ли Ара и Шамирам богами или это царь и царица, жившие на земле? Такая задача, безусловно, стояла перед Асатуряном.

В Приложении к Главе третьей в Таблице «Ара Прекрасный и Шамирам» представлен тот вариант балета, который был зафиксирован на видеопленке в 1990 г.: А. Последовательность эпизодов балета «Ара Прекрасный и Шамирам», зафиксированных в процессе просмотра видеозаписи спектакля и сверенных с

клавиrom балета. Б. Функции разделов и ипостаси главных действующих лиц. В. Взаимосвязь фрагментов по сходству (разработка хореографических мотивов).

Форма-структура всего балета строится по принципу контрастного сопоставления: Армения – Ассирия, кроме картины VII, где происходит столкновение армянского и ассирийского войска.

Несмотря на то, что при чтении изложения последовательности картин может показаться, что в балете есть пантомимные эпизоды, на самом деле весь балет решен средствами «действенной» хореографии (за исключением дивертисментов). А начиная с V картины и до конца балета дивертисменты вообще отсутствуют.

Каждый из героев имеет более одной ипостаси.

Ара Прекрасный: А – Божество; А1 – Царь и воин; А2 – Верный супруг; А3 – виртуальный возлюбленный Шамирам; А4 – Ара маг, жрец; А5 – Ара умерший; А6 – Ара воскресший.

Шамирам: Ш – Божество; Ш1 – женщина, влюбленная в Ара; Ш 2 – владеющая искусством магии; Ш3 – Шамирам царица.

Нвард: Н – Божество; Н1 – царица, супруга Ара.

Нин: Нин1 – Царь; Нин2 – Призрак убитого царя.

Таким образом, Ара представлен в нескольких ипостасях. Такое решение образа позволило Асатуряну развить этот, в целом, достаточно статичный образ. Вместе с тем, Асатурян подчеркнул на примере тех ипостасей Ара и Шамирам (А4 и Ш2), где они проявляют свой магический дар, одну из особенностей функции царя или воина в древнем обществе.

Арка, перекинутая от музыкальной Интродукции балета к Финалу, непосредственно указывает на инкарнацию Ара Прекрасного. Экспозиция (I акт), разработка (II акт) и реприза (III акт) хореографически четко выведены.

Поскольку весь балет построен на контрасте, противопоставлении и столкновении двух миров – армянского и ассирийского, безусловно, встает вопрос о том, какими хореографическими системами оперирует Асатурян. Наименьшее место в хореографической лексике Асатуряна занимают элементы армянских групповых песнеплясок. Сочетание и, вместе с тем, противопоставление двух восточных систем проявилось в балете «Ара Прекрасный и Шамирам». Армянская пластика им разработана на основе сочетания классической хореографии и элементов армянского народного – сценического танца, а ассирийская – синтезирует классические па с индийскими и арабскими элементами.

Следует обратить внимание на следующие особенности постановки балета «Ара Прекрасный и Шамирам», которые характерны для почерка Асатуряна как режиссера и хореографа. Все партитуры многоактных балетов («Щелкунчик», «Гаянэ», «Лейли и Меджнун», «Дафнис и Хлоя», «Легенда о любви», «Антоний и Клеопатра», «Умай», «Евпраксия») пересматривались Асатуряном с целью максимального их приближения к типу балетов с развернутыми действенными танцевальными сценами и со сквозным симфоническим развитием. В большинстве балетов, поставленных Асатуряном, присутствует явно или в виде подтекста обряд инициации, завершающийся инкарнацией или реинкарнацией. Реинкарнацией завершается инициация человека, инкарнацией – инициация божеств.

Это свидетельствует о том, что в основе большинства опусов Асатурына лежит древний обряд «мистерии», наиболее очевидно проявившийся в балете «Ара Прекрасный и Шамирам». Балет этот, по существу, является мистерией, связанной с легендой об умирающем и воскрешающем боге.

Следует подчеркнуть, что в балетах Асатурына достаточно часто можно наблюдать символы и проявление их многообразно.

В частности, в балете «Ара Прекрасный и Шамирам» можно отметить динамический символ – на уровне хореографической композиции. Это Танец армянских воинов (I эпизод балета «Ара Прекрасный и Шамирам») и танец ассирийских девушек (эпизод из III картины первого акта того же балета) в сцене боя, полифонически объединяясь, символизируют столкновение Армении и Ассирии. Смерть Ара Прекрасного от ран, нанесенных стрелами ассирийских воинов-женщин, одетых подобно Шамирам – символ «Шамирам убила Ара».

Символ на уровне статичной композиции – эпизод в VIII картине балета «Ара и Шамирам» – Ара мертвый в гробу перед Шамирам и живой за спиной Шамирам – символ «Ара умирающий и воскресающий бог», символ инкарнации Ара.

«Святая Рипсимэ и Трдат» вокально-хореографическая поэма

Сценаристом и хореографом балета в двух частях Л. Чгнavorяна и М. Мависакаляна является Максим Мартиросян. Балет был представлен на сцене театра оперы и балета им. Ал. Спендиарова в 2001 г. Постановка связана с празднованием 1700-летия принятия Арменией христианства, как государственной религии. Сценарий балета непосредственно опирается на главы 13-23 «Мученичество Рипсимэ и сподвижниц» «Истории Армении» Агатангелоса.

При сопоставлении сцен балета и фрагментов «Истории Армении» Агатангелоса, становится очевидным, что часть фрагментов источника не получила визуального воплощения. Однако помимо действующих на сцене персонажей в балете есть один очень важный невидимый персонаж. Это Сказитель, голос которого звучит в промежутках и между сценами, а иногда вторгается в действие. Сказитель коротко или пространно связывает сцены, пересказывая, что произошло в промежутке между сценами, резюмирует происходящее.

Такое сочетание повествовательного и действенного сказа позволяет причислить балет «Св. Рипсимэ и Трдат» к смешанному – эпико-драматическому роду. Вокальные фрагменты, также играющие немаловажную роль в контексте структуры действия – хоры, вокализы, ария Св. Григория являются неотъемлемой принадлежностью произведений, относящихся к эпико-драматическому роду.

На протяжении очень долгого периода, особенно классический балет культивировал балерину, и соответственно, вся драматургия и хореография балета опиралась на доминирование героини, а премьер-танцовщик выполнял как бы «второстепенную, вспомогательную» роль. С начала XX века постепенно начинает формироваться балет, где центральное место занимает танцовщик. В балете «Св. Рипсимэ и Трдат» происходит не возвращение, но виток, где верховодит опять балерина, но не в том статусе, который она имела в классическом балете. Это не Жизель, не Аврора, но тип, опирающийся в качестве прообраза, на героя «мужского балета». В основном, как нам представляется, такая интерпретация исходит от

самого образа Св. Рипсимэ, данной Агатангелосом, стойкой, не сдающейся ни при каких обстоятельствах (невольно вспоминается храм Св. Рипсимэ в Эчмиадзине) и очень сильной. Балет «Св. Рипсимэ и Трдат» можно также интерпретировать как своеобразный миракль.

В целом же драматургия балета развивается по принципу контрастного сопоставления языческого античного мира и христианства. Хореографический текст балета «Св. Рипсимэ и Трдат» включает несколько типов хореографических систем, адаптированных на базе современного классического танца. Это: а) сочетающиеся классические и пластические движения, связанные с миром Рипсимянок; б) стилизация античного мира римских патрициев; в) сочетание элементов и композиций армянских мужских групповых и сольных плясок с элементами классики (в сцене пира во дворце царя Трдата). В контексте хореографии, связанной с языческим миром, присутствуют также ориентальные мотивы (танец куртизанок на столе в сцене пира у Трдата), несколько дикие свободные движения, связанные с поклонением языческому идолу, акробатические поддержки – стилизация эротического танца. Далее следует отметить, наличие иконоических и символических динамичных и статичных композиций, а также движений-жестов, связанных с христианским миром. В аспекте символики цвета балет «Св. Рипсимэ и Трдат» сопоставим с балетом «Евпраксия» А. Коннерштейна в постановке А. Асатуряна.

«Евпраксия» является предпоследним балетом, созданным Асатуряном. Премьера балета состоялась 10 октября 1994 г. на сцене Харьковского театра оперы и балета им. Н. Лысенко. Обращаясь к вопросу, как интерпретирует Асатурян образ и историю жизни Евпраксии, следует констатировать, что хореограф в своей редакции либретто и в созданном балете сделал попытку канонизации Евпраксии, таким образом, противопоставляясь и оспаривая мнение церкви.

Стремясь по возможности приблизить «Евпраксию» к жанру агиографии, следует выделить огромную роль цветовой и, главное, «световой символики», «световой драматургии», которая точно расставляет все точки над «и» в понимании концепции Асатуряна. То, что Асатурян при постановке украинского балета глубоко изучил славянскую символику цвета, это совершенно очевидно. И мы вслед за ним попытались углубиться в этот вопрос.

а) Сцены, связанные с пребыванием Евпраксии на родине (1 часть I акта и последняя сцена балета) окрашены ярким «натуральным» цветом.

б) Жизнь Евпраксии преимущественно протекала на чужбине. Сцены, связанные с театрализацией этого пласта, имеют следующее цветосветовое оформление. Черный предстает как цвет негативных сил. Это цвет Генриха IV. Красный – цвет агрессии и этим цветом окрашено окружение Генриха IV. Очень интересен зелёный цвет – атрибут «чужого пространства», где обитает нечистая сила. Именно в «чужом пространстве» пребывает Евпраксия, а болотным цветом окрашены нечестивые оргии Генриха IV и его секты. С применением эффекта стробоскопа в зеленом пространстве восстает против Генриха, совершает побег и теряется-погибает Евпраксия.

Белый цвет – это цвет самой Евпраксии. Белый – это чистота, невинность, непорочность, святость, священность, спасение, духовная власть. Голубой цвет в

славянской мифологии обозначает также день, небо, жизнь. В балете есть ещё одна группа персонажей, которая устанавливает связь Евпраксии с Родиной. Это Черепяйчики. Их световая окраска – желтый (золотистый). Золотисто-желтый является символом солнца и божественности. Черепяйчики – вымышленные Загребельным существа, в свете (желто-золотистом) которых Евпраксия как бы «рождается» в Прологе и умирает в финале.

Танцевально-пластические «группы» связаны с персонажем или совокупностью персонажей. Широкие и вместе с тем плавные жесты, связанные с картинами Киевской Руси, готически острая подчеркнутость движений Генриха IV и его окружения, и система скупых аскетических движений и жестов, характеризующих облик Евпраксии.

"Два солнца" в постановке Рудольфа Харатяна является образцом хореографического спектакля, в котором передается не содержание литературного первоисточника, но его иносказательная, обобщенная или символическая интерпретация. «Книга скорбных песнопений» Св. Григора Нарекаци лежит в основе балета. Рудольф Харатян задумал и воплотил очень сложную задачу – в пределах спектакля охватить весь духовный и культурный путь, прошедший армянским народом – с древности до наших дней, и осветить его в образном и философском аспектах. В музыкальной партитуре соединены несколько произведений, все принадлежащие армянским деятелям и композиторам: шараканы Месропа Маштоца, Мовсеса Хоренаци, Григора Нарекаци, музыка Арама Хачатуряна, Алана Ованнеса, Авета Тертеряна и Ашота Айрына.

Рудольфа Харатяна, как хореографа, всегда отличала приверженность к использованию знаков – иконографических и символических. В спектакле «Два солнца» можно отметить знаки на нескольких уровнях: на уровне сценических атрибутов, сценографии и костюмов, образов, визуальных знаков-символов, статических поз и движений знаков иконических и символических – включенных в хореографический текст, далее, аналогичных знаков композиции. Конкретные образы – главный герой балета Григор Нарекаци, а также Торос Рослин, Аршил Горки, как образ-символ. Образ Нарекаци проходит через весь балет, объединяет его, он выступит в различных ипостасях. На уровне групповых образов-символов предстают Евангелисты, Тондракийцы, Люди, а одни из самых впечатляющих – фигуры из миниатюр Тороса Рослина, то застывающие в форме фресок, то представляющие в динамике переливание одной композиции в другую. В балете есть сугубо символические знаки – персонажи – Сказитель, как знак объединения времен и потока времени, Богородица Мария (в какой-то момент олицетворяющая облик матери Аршила Горки), образы Надежды, Веры и Любви.

Хореография, созданная Рудольфом Харатяном опирается на несколько хореографических систем – систему классической хореографии, обогащенную современной пластикой и элементы системы «сакрального» танца Г.Гурджиева. Каждый из элементов несет в себе определенную смысловую нагрузку, которая передает ясную, для знакомых с этой системой, последовательность сообщений зрителю. Как считает Рудольф Харатян, а также последователи этой системы, начиная с ее создателя Гурджиева (в свою очередь создавшего систему на основе

древнейших духовных танцев Востока), нет необходимости понимать и интерпретировать эти движения и знаки. Они сами по себе создают определенную атмосферу и определяют духовное состояние как зрителя, так и исполнителя. Под конец вклинивается танец, построенный на элементах современной системы «хип-хоп». Интересно преобразование элементов системы Гурджиева в элементы танца «хип-хоп». Ясна сама мысль, постоянно красной нитью проходящая через весь спектакль – прошлое и настоящее, далекое и современное показаны и как временной процесс, и как сосуществующие единовременно.

Тема Геноцида в творчестве армянских хореографов. Хореографические интерпретации темы Геноцида армянскими балетмейстерами имеют следующие особенности: жанровую: а) концертные интерпретации, в форме хореографических миниатюр – единичных или объединенных в программные циклы; б) театральные интерпретации; тема Геноцида чаще всего является частью балета или пластического спектакля. Полностью посвящен теме Геноцида и депортации пластический спектакль «Смерть! Где твоя победа?» в постановке Гр. Хачатряна и Ара Асатуряна. В других случаях тема Геноцида занимает часть спектакля, посвященного жизни какой-либо личности. В двух балетах, посвященных Комитасу – «Антуни» М. Мартirosяна и «Комитас. Журавль бездомный» А. Джанбазян – сцены, связанные с Геноцидом, занимают половину всего действия. В балете «Аршил Горки» А. Меграбяна тема Геноцида является эпизодом в контексте целостного повествования о жизни художника. В балете «Два солнца» Р. Харатяна тема Геноцида (также связанная с Аршилом Горки) включена в контекст целостного хореографического осмысления исторического и духовного пути, пройденного армянским народом.

Примечательно, что в преобладающем числе постановок показаны только страдания армянского народа, а образ преступников, совершающих злодеяние, визуально не материализован вообще (помимо балета «Антуни») или показан на экране – документальными кадрами («Комитас. Журавль бездомный» и «Два солнца»). Это обстоятельство, безусловно, нуждается в специальном исследовании и, вероятно, отображает психологическую специфику восприятия «образа палача» армянским народом.

Символом жертвы Геноцида в большинстве опусов является образ Комитаса. В последнее время символом является также образ Аршила Горки («Два солнца», «Аршил Горки»).

В подавляющем большинстве представления, включающие темы Геноцида и депортации, имеют в качестве апофеоза постулирование возрождения армянского народа.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ.

Интерпретация музыкальных жанров и форм в постановках армянских хореографов.

Большой процент постановок армянских балетмейстеров создан на основе музыки, не предназначенной для хореографического воплощения. При этом армянские хореографы представили не только те варианты прочтения «небалетной» музыки, которые были типичны для российских, европейских, американских

интерпретаций, но и внесли свой вклад, особенно в тех случаях, когда к постановке привлекались образцы армянского музыкального фольклора, а также профессиональной музыки устной традиции Востока. Разнообразны также и интерпретации «небалетной» музыки – хореографические и сценарные.

Выявление их специфики не представляется возможным без предварительного анализа в нескольких аспектах балетов такого типа, имеющих достаточно давние традиции и многоликое проявление в практике мирового хореографического театра.

Балеты на небалетную музыку по принципу применения музыкального материала можно разделить на четыре основных типа: а) Прямой эквивалент первого типа основан на использовании музыкального произведения полностью без изменений в качестве единственной основы спектакля; б) Прямой эквивалент второго типа основан на использовании музыкального произведения с некоторыми изменениями, в пределах и на основании этого произведения; в) Косвенный эквивалент первого типа основан на вычленение одной части или номера из циклического произведения. По такому типу могут быть созданы как одночастный балет, так и хореографическая миниатюра; г) Косвенный эквивалент второго типа – компиляция любого типа. По такому типу могут быть созданы действенный номерной или балет-дивертисмент. Принцип выбора того или иного произведения в качестве единственной музыкальной основы спектакля и принцип компоновки партитуры из нескольких произведений позволяет сделать вывод, что во всех случаях балетмейстеры стремятся создать эквивалент, прямой или косвенный, тем формам и жанрам музыкальной партитуры балета, которые бытуют в балетном театре на данном этапе. Музыкальные партитуры балетов на небалетную музыку в XVIII-XIX веке создавались как эквивалент с господствующим в этот период типом музыкальной партитуры многоактного или одноактного номерного действенного балета. Соответственно в XX веке, в связи с расширением системы типов балетного спектакля, формы применения небалетной музыки значительно расширились. Одновременно в XX веке расширилась и система типов балетного сценария и типов балетной хореографии, что обусловило множественность вариантов интерпретации одного произведения.

Сущность балетов на небалетную музыку определяется в контексте процесса дифференциации и интеграции музыкальных жанров. В этом контексте балеты на небалетную музыку с середины XVIII до середины XIX века выражали двоякую тенденцию. Во-первых, в силу дифференциации жанров самого музыкального театра балет, дотоле развивавшийся в одном русле с оперой, выкристаллизовываясь в «бессловесный» жанр музыкального театра, на первых порах использовал оперную аранжированную музыку с целью хотя бы опосредованно конкретизировать образы и ситуации. С другой стороны, сам факт, что балетмейстеры всегда использовали оперную музыку с оркестрованными вокальными партиями, говорит о том, что еще тогда в балете создались предпосылки превращения его в метафорический театр и в силу этого зародился процесс сближения балетной музыки с симфонической. Балеты на небалетную музыку в XX веке, напротив, выражают тенденцию интеграции музыкальных жанров. По принципу дифференциации жанров на театральные и концертные,

балеты на небалетную музыку можно разделить на те, которые создают звукозрительный синтез, базируясь на небалетной, но предназначенной для зрительно-слухового восприятия музыке, и те, которые создают звукозрительный синтез на основе музыки, предназначенной только для слухового восприятия. К числу первых можно отнести балеты, созданные на основе театральных музыкальных жанров. Балеты, созданные на основе оперы, исполняющейся без изменения, можно считать одним из вариантов режиссерской интерпретации оперы. В постановках, которые осуществляются на основе сюиты из музыкальных номеров оперы, оперетты, драматического спектакля, кинофильма (т.е. музыки эта уже изначально предназначенной для зрительно-слухового восприятия, и каждый номер или фрагмент закреплен за определенной ситуацией данного сценического действия), сценарий создается по аналогии со сценарием данной оперы, оперетты, драмы, кинофильма. По существу, балетмейстер здесь также предлагает свой вариант сценической интерпретации данной музыки, иначе говоря, пластической хореографической интерпретации ситуаций, которые в других сценических искусствах передаются посредством словесно-сценического действия.

Балеты, созданные на основе предназначенной для слухового восприятия концертной музыки, являются звукозрительными синтетическими художественными структурами и являются субъективной интерпретацией музыкального произведения балетмейстером языком своего искусства, что в большой мере обусловлено спецификой музыкального восприятия балетмейстера, его способностью вообще воспринимать музыку в хореографических образах. Это обстоятельство и предопределяет создание множества вариантов интерпретации одного и того же произведения. При этом мера субъективности и разнообразия трактовки в аспекте сценария возрастает обратно пропорционально степени программности в музыкальном произведении, а степень субъективности и разнообразия трактовки в аспекте хореографии – прямо пропорциональна отдаленности времени создания данного музыкального произведения.

Так как постановки на симфоническую музыку предшествовали появлению собственно балетов-симфоний, то именно в таких балетах формировались и совершенствовались новые формы синтеза музыки и хореографии. Балеты на небалетную музыку способствовали эволюции хореографии, развитию хореографического симфонизма, формированию новых типов балетного спектакля.

В результате опытов балетной интерпретации опер и концертной музыки сформировались новые музыкальные жанры, являющиеся полноценными детищами интеграции. Таковы жанры: опера-балет, образовавшийся в результате синтеза двух жанров музыкального театра; хореографическая симфония, как результат синтеза концертного жанра и балета, как жанра музыкального театра и, наконец, вокально-хореографической симфонии, которая отражает интеграцию одновременно и жанров музыкального театра, и концертного жанра.

Балеты, созданные компилятивным способом, всегда подразумевает наличие музыканта, который аранжировал и скомпоновал партитуру. Однако в наши дни участие музыканта в создании балетной партитуры такого типа не ограничивается этим. К созданию балетов «по мотивам» произведения или произведений одного

или нескольких композиторов стали обращаться талантливые композиторы, которые не ограничивались аранжировкой, а вносили свою индивидуальную интерпретацию произведения или произведений, что привело к возникновению балетов-транскрипций или балетов-парафраз. Таковы балеты «Кармен-сюита» Ж. Бизе – Р. Щедрина; «Аполлон-Мусагет» (по мотивам произведений Люлли), «Пульчинелла» (по мотивам произведений Перголези), «Поцелуй феи» (по мотивам произведений П. Чайковского) И. Стравинского; «Пламя Парижа» (по мотивам произведений композиторов эпохи Первой французской революции), «Весенняя сказка» (по мотивам произведений П. Чайковского) Б. Асафьева и т.д. Кратким анализом одного примера балета-парафраза – завершается этот раздел. Речь идет о балете «Маскарад», созданном Э. Оганесяном, преимущественно на основе музыки А. Хачатуряна к драме Лермонтова. Из всех фрагментов хачатуряновской музыки, включенных в партитуру, Оганесян избирает «Вальс» из драмы «Маскарад», как исходную точку, из которой вытекает все построение музыкальной композиции и музыкальной драматургии балета. «Вальс» становится лейтсмыслом, лейтжанром, лейтритмом, лейттемой. Из формы-структуры «Вальс», Оганесян вывел и форму-структуру всего балета. Остальные музыкальные фрагменты сопределяются по отношению к «Вальсу». Он же является носителем нескольких смысловых функций. «Вальс» несет крупную обобщающую смысловую функцию – «Жизнь как игра, как бал, как маскарад». Противостоит ему «Dies irae». «Вальс» – жизнь – игра и «Dies irae», возмездие, смерть, являются главными движущими силами, направляющими музыкальную драматургию балета. «Вальс» – центробежная сила, от которой отталкивается музыкальное развитие; «Dies irae» – центростремительная, к которой оно стягивается.

Интерпретации «небалетных» музыкальных жанров и форм армянскими хореографами в период от 60-х г.г. XX века до наших дней. Период конца 50-х – начала 60-х г.г. совпал с активным противостоянием драмбалету. Большинство армянских хореографов создавших хореографические композиции и балеты на основе «небалетных» музыкальных жанров принадлежит к числу советских балетмейстеров – новаторов, которые приняли непосредственное участие в этом противостоянии, что проявилось в предпочтении одноактных балетов многоактным, в тенденции интерпретировать не только одноактные и многоактные балеты как «симфонии»; в стремлении воплощать языком хореографии философские концепции; в склонности к созданию психологически неоднозначных и аллегорических образов, обобщенных, а не конкретных ситуаций, в выстраивании хореографической партитуры по типу музыкальной партитуры.

Значительные перемены с начала 60-х годов происходили также в системе хореографического языка советского балета. Безусловно, далеко не последнюю роль в этом сыграло то обстоятельство, что приоткрылся «железный занавес», и балетмейстеры, и композиторы, а следом за ними и зрители, увидели многообразные направления западноевропейского профессионального танца. Они смело внедряли достижения западной хореографии в свои балеты, что зачастую вызывало недовольство и неприятие их творчества.

Естественно, что творчество этих хореографов должно рассматриваться в контексте тенденций, определяющих специфику художественной культуры в целом и в частности, балетного театра 60-х-90-х годов.

Вначале анализируются балеты, в основе которых положена имманентно-хореографическая программа.

Балет «Тема с вариациями» на музыку Финала Третьей оркестровой сюиты П.И. Чайковского в постановке Ашота Асатуряна. Хореографическая композиция балета «Тема с вариациями» состоит из двух больших Grand pas: I часть – Pas-de-quatre для двух пар в сопровождении женского кордебалета (от Темы до V вариации по Чайковскому); II часть – Pas-de-deux для двух пар в сопровождении четырех корифеек, женского кордебалета, в Коде – женского и мужского кордебалета.

Обычная последовательность в Grand pas – Entrée, Adagio, Вариации и Кода – нарушена и части чередуются в ином порядке. Одной из особенностей хореографических композиций является, с нашей точки зрения, визуализация полифонических приемов, среди которых наиболее часто применяются двойной контрапункт, отражение 2-х, 3-х и 4-х голосного линейного развития, ленточное проведение хореографического композиционного фрагмента, имитация и сочетание проведения данной хореографической композиции одного участника с одновременным проведением другим солистом той же композиции зеркально. Названные полифонические приемы, которые в «Теме с вариациями» имеют исключительно имманентно-хореографическую функцию построения композиции, очень характерны и для других балетов, созданных Асатуряном. Другая особенность композиции в балете «Тема с вариациями» связана с полифоническим сочетанием ритмического рисунка танца, «ритмического» рисунка мелодии, что создает уже аудиовизуальную полифоничность. Еще одна особенность – это применение коллажа из классических балетов.

На основе такой же имманентно-хореографической программы поставлены балеты и хореографические композиции малой формы: «Юношеская симфония» на музыку Симфонии C-dur Ж. Бизе хореографом Н. Меграбяном. Ему же принадлежит постановка финала симфонии G-dur В.А. Моцарта. С некоторыми оговорками к этому типу можно причислить «Вечность» на музыку Концерта для скрипки А. Хачатуряна в постановке М. Мартиросяна. Хотя каждой из частей предпослана программа в форме поэтических фрагментов из произведений Е. Чаренца, в целом они не меняют имманентно-хореографической программности самой постановки. Поставленные М. Мартиросяном балеты «Штраусиана» и «День рождения Барби» (на сборную музыку Ж. Оффенбаха), также имея легкий налет образно-эмоциональной программности, все же в своей основе остаются балетами с имманентно-хореографической программой. В целом же, учитывая, что М. Мартиросян создал множество постановок на основе небалетной музыки как малой и относительно небольшой формы, следует подчеркнуть, что большей части из них присуща хореографически-имманентная программа, как уже отмечали, с легким привнесением образно-эмоциональной программы. Многочисленность постановок такого типа в творчестве М. Мартиросяна обусловлена тем, что он, практически на протяжении всей своей творческой жизни, был художественным

руководителем вначале Ереванского, а затем и Московского хореографических училищ. Это обстоятельство во многом обусловило специфику творческого почерка М. Мартиросяна. В первую очередь это касается фундаментального владения им как языком, так и формами-структурами, присущими классическому балету. При этом особенно следует выделить ту особенность, что Мартиросяну при его постановках, безусловно, приходилось учитывать степень владения техникой классического танца учащихся в диапазоне от младших до старших классов. Мастерство Мартиросяна, как хореографа состоит в первую очередь в умении не только создавать постановки, рассчитанные на определенную возрастную группу, при этом даже в номерах, созданных для учащихся младших и средних классов, не переходя границы их степени владения техникой, создавать разнообразные композиции. Вместе с тем, среди постановок хореографа немало таких композиций, которые объединяют исполнителей-участников всех классов. При этом ему удается создать очень органичную композицию, когда зритель уже перестает вычленять возрастные категории участников, а просто воспринимает целостную гармоничную и красивую постановку.

Другая особенность балетмейстера – это владение разными хореографическими системами, включающими классический характерный танец, армянский народно-сценический танец, современный классический танец с сочетанием свободной пластики, усложненных интерпретаций различных классических *pas*, сложные, так называемые «акробатические» поддержки, очень индивидуальная своеобразная интерпретация элементов национального крестьянского фольклора, кавказских танцев в контексте и на базе классического танца и, наконец, введение иконических и символических знаков на уровне композиции и отдельного элемента (жестов, движений). В принципе, Мартиросяна можно считать первым из армянских балетмейстеров, который ввел символические знаки в систему армянского национального балета.

Среди постановок, осуществленных Мартиросяном, в основе которых лежит имманентно-хореографическая программа, можно выделить два основных типа:

а. Опирающиеся на формы-структуры, типичные для классического балета: а) Дивертисмент-сюита; б) *Grand pas*; в) Класс-концерт.

б. Отражающие форму-структуру, типичную для «небалетной» классической музыки, т.е. сонатно-симфонического цикла и отдельные формы: а) вариационную; б) большую трехчастную; в) рондо; г) сонатную.

Все перечисленные выше формы-структуры нашли свое преломление и в творчестве других армянских хореографов. Здесь как раз к месту охарактеризовать, как интерпретации названных выше форм-структур преломляются в постановках армянских хореографов.

Формы-структуры, присущие классическому балету.

Дивертисмент-сюита присуща очень многим постановкам, созданным на музыку различных жанров. То есть, ансамблевое сочетание отдельных номеров, сцепленных по типу «конгломератного» либо ансамблевого сочетания. Можно отметить, что такой тип получил наибольшее выражение в ансамблях народных танцев и дивертисментах, основанных на принципах построения характерного танца (либо

его интерпретации сочетания элементов характерного и классического танца). Grand pas. Принцип преломления Grand pas и его составной части – Pas-de-deux подробно проанализирован при анализе балета «Тема с вариациями» в постановке А. Асатуряна.

Класс-концерт. Класс-концерт, конечно, очень специфическая форма характерная как раз для классического балета. Класс-концерт, как правило, строится на основе художественной интерпретации обычного классического и характерного (или народно-сценического, как мы могли видеть в концерте Ансамбля танца им. И. Моисеева) экзерсиса, с типичной последовательностью основных разделов экзерсиса у станка, и на середине зала – Adagio и Allegro. В класс-концерт могут включаться также элементы класса поддержки. Как ни странно, именно в пределах класс-концерта очень ярко проявляется тип мотивной разработки в хореографии, по образцу мотивной разработки в сфере музыкальной композиции. Обусловлена хореографическая мотивная разработка самой структурой экзерсиса в балете. Поскольку экзерсис построен на чередовании фрагментов, в основе каждого из которых доминирует один тип классического pas – battement fondu, с его разновидностями, plié с его разновидностями, rond-de-jambe и т.д. до комбинации прыжков и вращений, то в каждом данном фрагменте происходит мотивная разработка данного элемента. По этому типу построены класс-концерты, поставленные М. Мартиросяном.

Форма-структура вариаций, рондо, большой трехчастной формы может воспроизводиться в форме-структуре хореографической постановки без проблем. Так, для примера, форма рондо в постановке Финала Симфонии № 40 G-dur В.А. Моцарта. Точно также в «Юношеской симфонии» в постановке Н. Меграбяна очень точно отразились формы-структуры II, III и IV частей симфонического цикла. А вот с сонатной формой I части Симфонии Ж. Бизе в постановке Н. Меграбяна, также как с сонатной формой в I части Симфонии № 9 Д. Шостаковича в постановке М. Мартиросяна возникли, безусловно, проблемы, что непосредственно связано с изменением соотношения тональностей в экспозиции и репризе. Именно поэтому в обоих упомянутых постановках Н. Меграбяна и М. Мартиросяна, точно также, как в I части Концерта для скрипки А. Хачатуряна (также в постановке М. Мартиросяна), сонатная форма, в которой они написаны, не получила отражения. В первых двух случаях получилась большая трехчастная форма с разработкой в средней части. В третьем случае – в Концерте для скрипки – Мартиросян «пошел другим путем». В репризе он ввел другой хореографический текст, таким образом в некоторой степени превратив репризу в «разновидность» разработки.

Теперь же перейдем к балетам, созданным на основе обобщенно-идейной (философской) и последовательно-сюжетной программы. В процессе исследования нами был выявлен принцип преломления музыкальных форм, присущих классическому балету, как-то: дивертисмент – классический или характерный, формы Grand pas, Pas-de-deux и т.д., при хореографической интерпретации музыкальной партитуры (оригинальной или составленной по принципу компиляции), при том, что сама музыкальная партитура не содержит признаков сугубо «балетных» музыкальных форм-структур. Применение формы-структуры балетного

дивертисмента Grand pas, Pas-de-deux и т.д. может прослеживаться как в явной форме (т.е. хореограф стремился к созданию хореографической именно такого типа), так и завуалировано. В таком случае речь может идти о двухслойной структуре типа сценария балета, как последовательно-сюжетного, так и образно-эмоционального, и обобщенно-идейного. Таким образом, на первом уровне воспринимается какой-либо из трех вышеназванных типов, но в основе, на втором уровне выявляется музыкально-хореографическая форма или одна из форм, присущих классическому балету. При этом сами части формы Grand pas или Pas-de-deux, являясь, по существу, многочастностью циклической формы, могут предстать как в своей обычной последовательности (Entre, Adagio, Вариации, Кода), так и меняться местами, т.е. Вариации появляются раньше Adagio, Кода может предшествовать вариации и т.д.

«Stabat Mater» на музыку одноименного произведения Перголези в постановке Рудольф Харатяна (Вашингтон, 2000; Ереван, 2010). В постановке чередуются ансамблевые (рассчитанные на семь участниц, на три участницы) и сольные эпизоды. И хотя каждый из эпизодов имеет программу – соло Богоматери, Марии Магдалины, Марии – матери Иоанна, в основе форма-структура балета является дивертисментом или Pas de sept (по типу Pas de six в «Спящей красавице») и включает групповые adagio, трио и вариации, в которых сочетается классический танец, свободная пластика и множество элементов, движений и композиций – иконических и символических.

Балет «Bach's passions» («Страсти Баха») в постановке Рудольф Харатяна (Вашингтон, 2002; Ереван, 2010) на музыку И.С.Баха рассчитан на четырех солистов и десять девушек, из которых две – солистки. В качестве второго слоя рассчитывается Grand-pas, в котором можно отметить два дуэта Adagio, несколько ансамблевых сцен, включающих от 4-х до 8 участников, вариации и Коду. При этом обычное чередование Adagio, ансамблевые сцены, вариации и Кода не следует друг за другом, перемещены.

Кратко охарактеризованы несколько хореографических композиций, на небалетную музыку, поставленных в последние годы нашими молодыми балетмейстерами – «Греховные страсти» и «La vita nova» в постановке Римы Пипоян, «Девушка и Смерть» в постановке Ара Асатуряна, «Аршила Горки» в постановке Арсена Меграбяна.

В последней части этой главы мы обращаемся еще к одному типу хореографической интерпретации музыкальных жанров, но на сей раз жанр изначально является балетом. Речь идет о тех постановках армянских хореографов, которые изначально были поставлены другими хореографами. Такой пересмотр и хореографии, и сценария, уже получившего одно или более сценических интерпретаций, отличается от балетов на небалетную музыку только тем, что дается новая интерпретация. Такой тип очень распространен и является одним из основных направлений, характеризующих современный балет. В качестве примера мы анализируем две интерпретации классических балетных партитур, осуществленных Ашотом Асатуряном и Максимом Мартиросяном.

Балет «Щелкунчик» в постановке Ашота Асатурияна. (Харьковский театр оперы и балета им. Н. Лысенко, 1992 г.). Ряд фрагментов балета в интерпретации Асатурияна вызывают самую непосредственную ассоциацию со вторым актом балета «Жизель». Это идентификация образа, драматургической функции хореографической лексики Розовых девушек с виллисами и родство дуэтов Маши и Принца и Жизели и Альберта.

Подробный анализ постановки приводит к выводу, что Розовые девушки являются «проводниками» в «другой мир», и что в основе интерпретации «Щелкунчика» в постановке Асатурияна лежит инициация двух лиц – Маши и Щелкунчика. Инициация Маши завершается реинкарнацией, то есть выходом из «сна» с переходом в другую возрастную категорию. Инициация же Щелкунчика близка «инкарнации», поскольку Щелкунчик изначально пришел из какого-то фантастического царства и вернулся туда.

Балет «Коппелия» Лео Делиба в постановке Максима Мартиросяна (Театра оперы и балета им. Ал. Спендиарова, 1988 г.). При создании сценария и постановке своего варианта «Коппелии», Мартиросян значительно пересмотрел изначальный сценарий балета и по возможности приблизил его к первоисточнику – повести Э.Т.А. Гофмана «Песочный человек». В связи с этим была пересмотрена партитура балета, переставлены местами номера, включенные в балет, часть номеров выпала, а другая часть получила новую и сюжетную, и хореографическую интерпретацию. Мартиросяну удалось воссоздать атмосферу мистического ужаса, присущему повести Гофмана – «все люди как управляемые автоматы». Это обстоятельство делает балет очень актуальным для наших времен.

ВЫВОДЫ

В результате проделанного нами комплексного исследования творчества армянских хореографов XX и начала XXI веков, мы пришли к следующим выводам.

Балет является едва ли не последним видом искусства, включившимся в общую систему культуры Армении. Тем не менее, на сегодняшний день его история охватывает более чем девяносто лет. Его формирование, развитие и, как результат, образование самобытного творчества армянских хореографов обусловлены несколькими факторами.

Как ветвь танцевального искусства армянский балет имел две предтечи. Первая – это европейский, в частности, русский и советский балетный театр с его жанрами и формами, хореографической лексикой и стилистическими направлениями, которые на начальном этапе в 20-е-30-е годы XX века непосредственно были восприняты и воспроизведены на армянской сцене.

В русле ключевых традиций советского балета протекало и формирование армянской балетмейстерской школы 40-х-50-х годов XX века. На более поздний период с конца 50-х годов и далее пришлось также восприятие и интерпретация целого ряда направлений, определяющих специфику зарубежного балета.

Второй, но очень важной предтечей были традиции армянской танцевальной культуры, имеющей древнейшие корни, и сохранившейся в танцевальном фольклоре, в том числе культово-религиозные профессиональные танцевальные жанры древних цивилизаций, а также некоторые формы танца средневекового

театра мимов и комедиантов. С течением времени в систему армянской танцевальной культуры проникают городские танцы, региональные танцы кавказского и ближневосточного регионов.

Зарождение и первые шаги армянской балетмейстерской школы предшествовали формированию искусства балета в самой Армении. С середины XIX века, профессиональный танец европейской традиции начал занимать прочное положение в контексте драматических спектаклей и концертных представлений в театрах и труппах армянских культурных центров, которые были сконцентрированы в крупных городах закавказского и малоазийского регионов.

История армянского сценического танца периода от середины XIX в. до 1920 г. делится на два этапа. Первый этап (вторая половина XIX в.) характеризуется обособленностью друг от друга процессов развития сценического танца на западноармянской и восточноармянской сценах, что было обусловлено неидентичностью воспринятых ими восточных и европейских элементов. Общность же проявляется в опоре и в том и в другом случае на элементы городской обиходной танцевальной культуры и в адаптации элементов европейского сценического салонного танца.

Второй этап (начало XX века) характеризуется перекрещиванием и общностью тенденций на западноармянской и восточноармянской сценах. Для данного периода типичны, с одной стороны, связи с профессиональными пластами традиционной танцевальной культуры восточных регионов и повышение интереса к крестьянскому танцевальному фольклору, с другой – восприятие двух наиболее существенных для западной танцевальной культуры начала XX в. направлений: балета и танца «модерн».

Факт развития армянской культуры в двух регионах имел результатом то обстоятельство, что уже к 20-м годам XX в. армянским сценическим танцем оказался охвачен разнообразный и широкий круг элементов танцевальных культур Востока и Запада. Традиции, сложившиеся на протяжении периода от середины XIX в. до 1920-х годов, отразились впоследствии в развитии сценического танцевального искусства Советской Армении, способствовало достаточно стремительному образованию различных направлений танцевального искусства (включающих танец модерн, народно-сценический танец и балет), и формированию нового поколения хореографов, отличающихся индивидуальным почерком.

Армянскими балетмейстерами на протяжении почти столетия были представлены разнообразные жанры и типы формы-структуры балета. В совокупности балеты и хореографические композиции, поставленные армянскими балетмейстерами, можно классифицировать по типу: а) адаптации классических постановок; б) авторское прочтение балетных партитур, ранее поставленных другими балетмейстерами; с) созданные в исследуемый нами период балетные партитуры, которые впервые были поставлены именно армянскими хореографами.

Большой процент постановок армянских балетмейстеров создан на основе музыки, не предназначенной для хореографического воплощения. При этом армянские хореографы представили не только те варианты прочтения «небалетной» музыки, которые были типичны для российских, европейских, американских

интерпретаций, но и внесли свой вклад, особенно в тех случаях, когда к постановке привлекались образцы армянского музыкального фольклора, а также профессиональной музыки устной традиции Востока. Разнообразны также хореографические и сценарные интерпретации «небалетной» музыки.

Армянские хореографы в своих постановках представили многообразные типы сочетаний (как ансамблевых, так и органических), западных и восточных элементов (в том числе армянских), на различных уровнях – от целостной формы-структуры до отдельных танцевальных и пластических элементов.

В целом же исследование основных тенденций балетного искусства Армении XX начала XXI века выявляет множество вариантов взаимодействия Запада и Востока, базисом которых является многовековая культура армянского народа, обеспечивающая неповторимость национальной балетмейстерской школы.

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ АВТОРА ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Монографии.

1. **Саргсян Н.**, Ашот Асатурян – хореограф последней трети XX века, Ереван, изд. «Амроц груп», 2011, 208 с.

Статьи.

1. **Саркисян Н.**, Европейские и восточные элементы в армянском бытовом и сценическом танце (вторая половина XIX века). Вестник общественных наук, Ереван, изд. Академии наук Армянской ССР, 1985, № 12 (516), с. 43-52.
2. **Մարգարյան Ն.**, Պարտիտուրի գաղտնիքները («Դիմակահանդես» բալետի մասին), «Սովետական արվեստ», Երևան, ՀՍՍՀ Կուլտուրայի մինիստրության և ՀՍՍՀ Կինեմատոգրաֆիայի պետական կոմիտեի գիտա-տեսական, քննադատական և գեղարվեստական ամսագիր, 1986, № 2, էջ 56-57:
3. **Մարգարյան Ն.**, Մի էջ Ալեքսանդր Սպենդիարյանի և Միխայիլ Ֆոկինի համագործակցության պատմությունից, Պատմաբանասիրական հանդես, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1986, № 3 (114), էջ 67-77:
4. **Մարգարյան Ն.**, Քր. Կարա-Կուրգալի «Ջան Գյուլում» ֆեերիան, Բանբեր Երևանի համալսարանի, Երևանի համալսարանի հրատ., 1999, 2 (98):
5. **Մարգարյան Ն.**, Սրբուհի Լիսիցյանի «Ռիթմի և պլաստիկայի ինստիտուտը», Հայ արվեստի հարցեր. Գիտական հոդվածների ժողովածու, գիրք 1, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հրատ., 2006, էջ 288-301:
6. **Саргсян Н.**, Армен Оганян – восточная танцовщица, Музыкальная Армения, Ереван, изд. Ереванской гос. консерватории им. Комитаса, 2006, № 1 (20), с. 65-68.
7. **Саргсян Н.**, Балет «Мармар» и его постановщик Илья Арбатов. Музыкальная Армения, Ереван, изд. Ереванской гос. консерватории им. Комитаса, 2006, № 2 (21), с. 12-16.
8. **Մարգարյան Ն.**, Սրբուհի Լիսիցյանի կեսնքն ու ստեղծագործությունը (1910-20-ականներ), Հայկազեան հայագիտական հանդես, Պէյրութ, 2008,

հրատարակութիւն Հայկազեան համալսարանի հայագիտական ամբիոնի, Հատոր ԻԸ, էջ 173-208:

9. **Տարգսյան Н.,** Г.Г. Тигранов и проблемы анализа армянского балетного театра. Георгий Григорьевич Тигранов. К 100-летию со дня рождения. Статьи. Материалы. Воспоминания. Санкт-Петербург, Санкт-Петербургская консерватория, 2008, с. 81-91.
10. **Տարգսյան Н.,** Музыкально-хореографическая партитура как предмет квантитативного анализа, Музыкальная Армения, Ереван, изд. Ереванской гос. консерватории им. Комитаса, 2009, № 2 (33), с. 51-55.
11. **Տարգսյան Н.,** К вопросу о хореографической интерпретации музыки. Вопросы армянского искусства. Сборник научных статей, кн. II, Ереван, изд. «Гитутюн» НАН РА, 2009, с. 288-313.
12. **Տարգսյան Н.,** Ашот Асатурян, Евпраксия. Символика света. Вопросы армянского искусства. Сборник научных статей, кн. 3, изд. «Гитутюн» НАН РА, 2010, с. 115-130.
13. **Մարգարյան Ն.,** Աշոտ Ասատուրեան (1937-1999). Ստեղծագործական դիմանկար, Հայկազեան հայագիտական հանդես, Պէյրուք, 2010, հրատարակութիւն Հայկազեան համալսարանի հայագիտական ամբիոնի, Հատոր Լ, էջ 625-640:
14. **Տարգսյան Н.,** Методы анализа хореографического опуса посредством терминов, применяемых в музыкознании, Կանթեղ. Գիտական հոդվածներ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, Երևան, «Ասողիկ» հրատ., 2015, 4 (65), էջ 236-248:
15. **Տարգսյան Н.,** О квантитативном методе анализа хореографических и музыкальных элементов (на примере музыкально-кинетографических партитур С.С. Джуджева и С.С. Лисициан), ж. «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных», Москва. 2016, N 1 (16), с. 13-21.
16. **Տարգսյան Н.,** Балет Михаила Фокина «Семь дочерей короля джиннов» на музыку Александра Спендиарова, ж. «Музыкальная академия», Москва, изд. «Композитор» 2016, № 2, с. 82-87.
17. **Մարգարյան Ն.,** XX դարի – XXI դարակզրի հայ բալետմայստերների անցյալի ստեղծագործական ընկալման տարատեսակները, Կանթեղ. Գիտական հոդվածներ, 3 (68) 2016, էջ 263-278:
18. **Մարգարյան Ն.,** Հայ միջնադարեան պատմութեան եւ գրականութեան մեկնաբանութիւնը բեմական պարարուեստում, Հանդես Ամսօրեայ. Հայագիտական ուսումնաբերթ, Վիեննա-Երեւան, Մխիթարեան հրատարակչատուն, 2016, թիւ 1-12, էջ 401-419:
19. **Տարգսյան Н.,** Тема Геноцида в творчестве армянских хореографов // «Հայոց ցեղասպանություն – 100, ճանաչումից՝ հատուցում» միջազգային գիտաժողովի զեկուցումների ժողովածու, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2016, էջ 559-569.

**XX-XXI դ. ՍԿԶԲԻ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԲԱԼԵՏԱՅԻՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԻՄՆԱԿԱՆ
ՄԻՏՈՒՄՆԵՐԸ (հայ խորեոգրաֆների ստեղծագործության օրինակով)
Ամփոփում**

XX-XXI դ. սկզբի հայ խորեոգրաֆների ստեղծագործության ուսումնասիրությունը, նրանց կողմից իրականացված երաժշտական երկերի մեկնաբանման յուրօրինակությունների բացահայտումը ժամանակակից հայ պարագիտության կարևոր խնդիրներից է: Հատկապես արդիական է հայ խորեոգրաֆների ստեղծագործության մեջ այն միտումների բացահայտումը, որոնք բնորոշում են, ամեն մեկը՝ տվյալ ժամանակահատվածում, համաշխարհային բալետային արվեստը, որի մասն է կազմում Հայաստանի բալետային արվեստը:

Բալետը թերևս արվեստի վերջին ձևն է, որ տեղ է գտել Հայաստանի մշակույթի ընդհանուր համակարգում: Այդուհանդերձ, նրա պատմությունն այսօր ընդգրկում է ավելի քան իննսուն տարի: Նրա ձևավորումը, զարգացումը և որպես հետևանք հանդիսացող հայ խորեոգրաֆների ինքնատիպ ստեղծագործության կազմավորումը պայմանավորված են մի շարք գործոններով:

Որպես պարարվեստի մի ճյուղ հայ բալետն ունեցել է երկու «նախնի»: Առաջինը եվրոպական, մասնավորապես ռուսական և խորհրդային բալետն է իր ժանրերով ու ձևերով, խորեոգրաֆիկ բառապաշարով ու ռճական ուղղություններով, որոնք XX դ. 20-30-ական թթ. նախնական փուլում ուղղակիորեն ընկալվել և վերարտադրվել են հայ բեմում: Խորհրդային բալետի առանցքային ավանդույթների հունով էլ ընթացել է XX դ. 40-50-ական թթ. հայ բալետմայստերական դպրոցի կազմավորումը: Ավելի ուշ ժամանակահատվածում՝ 50-ականների վերջին և հետագայում, ընդունվեցին և մեկնաբանվեցին նաև մի շարք ուղղություններ, որոնք որոշում են արտասահմանյան բալետի առանձնահատկությունները:

Երկրորդ, բայց շատ կարևոր «նախնին» հայ պարային մշակույթի ավանդույթն էր, որն ունի հնագույն արմատներ և որի պարային ֆուլկլորում պահպանվել են հնագույն քաղաքակրթությունների պաշտամունքային-կրոնական պրոֆեսիոնալ պարային ժանրերի մնացուկները, ինչպես նաև միմոսների և կատակերգուների միջնադարյան թատրոնի պարի որոշ ձևեր: Ժամանակի ընթացքում հայ պարային մշակույթի համակարգ են թափանցել քաղաքային պարերը, Կովկասի և Մերձավոր Արևելքի շրջանների տարածաշրջանային պարերը:

Հայ բալետմայստերական դպրոցի ծնունդն և առաջին քայլերը նախորդել են բալետային արվեստի ձևավորմանը Հայաստանում: XIX դ. կեսից եվրոպական ավանդույթի պրոֆեսիոնալ պարը սկսեց կայուն տեղ զբաղեցնել Փոքր Ասիայի և Անդրկովկասի տարածաշրջանի խոշոր քաղաքներում կենտրոնացած հայ մշակույթային կենտրոնների թատրոնների ու թատերախմբերի դրամատիկական ներկայացումներում և համերգային կատարումներում: Հայ բեմական պարի պատմությունը XIX դ. կեսից մինչև 1920 թ. բաժանված է երկու փուլի: Առաջին փուլը (XIX դ. երկրորդ կեսից) բնութագրվում է արևմտահայ և արևելահայ բեմերում բեմական պարի զարգացման մեկը մյուսից մեկուսացմամբ, որը պայմանավորված էր նրանց կողմից ընդունված արևելյան և եվրոպական տարրերի ոչ նույնականությամբ: Իսկ ընդհանրությունն այն է, որ երկու կողմն էլ հենվել է քաղաքային կենցաղային պարային մշակույթի և եվրոպական բեմական սալոնային

պարի տարրերի հարմարեցման վրա: Երկրորդ փուլը (XX դ. սկզբ) բնութագրվում է արևմտահայ և արևելահայ բեմում միտումների խաչաձևմամբ և ընդհանրությամբ: Տվյալ ժամանակահատվածը բնորոշվում է, մի կողմից, արևելյան շրջանների ավանդական պարային մշակույթի պրոֆեսիոնալ շրջանակների հետ առնչություններով և գյուղական պարային ֆոլկլորի հանդեպ աճող հետաքրքրությամբ, մյուս կողմից, XX դ. սկզբի արևմտյան պարային մշակույթի համար ամենակարևոր երկու ուղղությունների՝ բալետի և մոդեռն պարի ընկալմամբ: Երկու տարածաշրջաններում հայ մշակույթի զարգացման արդյունք էր այն հանգամանքը, որ արդեն XX դ. 20-ական թթ. հայ բեմական պարն ընդգրկել է Արևելքի և Արևմուտքի պարային մշակույթների մի բազմազան և լայն շրջանակ: XIX դ. կեսից մինչև 1920-ական թթ. ստեղծված ավանդույթները հետագայում արտացոլվել են Խորհրդային Հայաստանի բեմական պարարվեստի զարգացման վրա, նպաստել պարարվեստի տարբեր ուղղությունների (այդ թվում՝ մոդեռն պարի, ժողովրդական-բեմական պարի և բալետի) բավականաչափ արագ ձևավորմանը և իրենց անհատական ձեռագրով աչքի ընկնող խորեոգրաֆների նոր սերնդի ձևավորմանը: Գրեթե մեկ դարի ընթացքում հայ բալետմայստրները ներկայացրել են բալետի ձևի-կառուցվածքի և ժանրերի բազում տեսակներ:

Հայ բալետմայստրների բեմադրած բալետները և խորեոգրաֆիկ հորինվածքները կարելի է դասակարգել ըստ տեսակների. ա) դասական բեմադրությունների հարմարեցումներ, բ) նախկինում այլ բալետմայստրների բեմադրած բալետային պարտիտուրների հեղինակային մեկնաբանություններ, գ) մեր քննվող ժամանակահատվածում ստեղծված բալետային պարտիտուրներ, որոնք առաջին անգամ բեմադրել են հայ բալետմայստրները:

Հայ բալետմայստրների բեմադրությունների մի մեծ տոկոսը ստեղծված է պարային մեկնաբանման համար չնախատեսված երաժշտական երկերի հիմքով: Միևնույն ժամանակ, հայ բալետմայստրները ներկայացրել են ոչ միայն «ոչ բալետային» երաժշտության պարային «լուծման» այն տարբերակները, որոնք բնորոշ են եղել ռուսական, եվրոպական, ամերիկյան մեկնաբանություններին, այլև իրենց նպաստն են բերել հատկապես այն դեպքերում, երբ բեմադրության մեջ ընդգրկվել են հայ կոմպոզիտորական և ժողովրդական երաժշտության, ինչպես նաև Արևելքի բանավոր ավանդույթի պրոֆեսիոնալ երաժշտության նմուշներ: Բազմազան են նաև «ոչ բալետային» երաժշտության պարային և սցենարական մեկնաբանությունները:

Հայ բալետմայստրներն իրենց բեմադրություններում ներկայացրել են արևմտյան և արևելյան տարրերի (այդ թվում՝ հայկական) բազմատեսակ համադրություններ (ինչպես անսամբլային, այնպես էլ օրգանական), տարբեր մակարդակներով՝ ամբողջական ձև-կառուցվածքից մինչև առանձին պարային և պլաստիկ տարրերը:

Ընդհանուր առմամբ, XX դ. սկզբի, XXI դ. Հայաստանի բալետային արվեստի հիմնական միտումների ուսումնասիրությունը ի հայտ է բերում Արևելքի և Արևմուտքի փոխազդեցության բազմաթիվ տարբերակներ, որի հիմքը հայ ժողովրդի բազմադարյան մշակույթն է, ինչն էլ ապահովում է ազգային բալետմայստրական դպրոցի անկրկնելիությունը:

THE MAIN TRENDS IN THE BALLET ART OF ARMENIA IN THE 20TH CENTURY AND BEGINNING OF 21ST CENTURY

(In the work of Armenian choreographers)

Summary

Study of work of Armenian choreographers of the 20th century and the beginning of the 21st century, as well as the revelation of characteristics of the interpretation of musical works by them are among the important issues of modern Armenian choreology. Especially important is the exposure of trends characterizing international ballet in the ballet art of Armenia.

The ballet is probably the youngest art form that is included in Armenia's culture. However, its story spans over 90 years. Its formation, development, and, as a result, the emergence of original Armenian choreography, was caused by several factors.

Armenian ballet had two "ancestors." The first was European, in particular, Russian and Soviet ballet, with its genres and forms, choreographic vocabulary and stylistic directions, which were directly conceived and reproduced on the Armenian stage in the 1920s and 1930s. The formation of the Armenian choreographer school in the 1940s and 1950s emerged within Soviet ballet traditions. Later, in the end of 1950s and further, a number of trends were adopted and interpreted, which determined the features of international ballet.

The second important "ancestor" was the tradition of Armenian dance culture, which has ancient roots. Folk dance maintained the cult and religious remains of professional dance genres of ancient civilizations, as well as some forms of dance of the medieval theater of comedians and mimes. Over time, urban and regional dances of the Caucasus and Middle East regions penetrated Armenian dance culture.

The birth of the Armenian choreographer school and its first steps preceded the formation of ballet art in Armenia. Since the middle of the 19th century, professional dance began to have a place in dramatic performances and concerts of Armenian theaters and theatrical groups in the major cities of Asia Minor and the Caucasus region. The history of Armenian stage dance, between the second half of the 19th century and 1920, is divided into two phases. The first phase, from the last half of the 19th century, is characterized by an isolation of the development of stage dance in Western Armenian and Eastern Armenian theaters from each other, which is explained by the identification of oriental and European elements. What they share is that both styles are based on the adaptation of elements of everyday urban life in dance culture and European stage salon dance.

The second phase, in the 20th century, is characterized by the crossing and common trends in both the Western Armenian and Eastern Armenian stage. This period is characterized, on the one hand, by associations with professional traditional dance culture in eastern regions and growing interest in rural dance folklore, and on the other hand, by the perception of the two most important destinations for western dance culture: ballet and modern dance. Because of the development of Armenian culture, in

the 1920s, Armenian stage choreography in both regions included a diverse range of the dance cultures of East and West. Traditions from the last half of the 19th century until the 1920s have been reflected in the development of choreographic stage traditions of Soviet Armenia, promoting the rather rapid formation of different disciplines of dance (including modern dance, ballet and folk stage dance), as well as the emergence of a new generation of choreographers, with their own individual styles. Throughout the century, Armenian choreographers presented many ballets, diverse in form, structure and genres.

Ballets and choreographic compositions staged by Armenian choreographers can be classified by the following types: a) adaptations of classical performances, b) authorial interpretations of ballet scores previously staged by other choreographers, and c) ballet scores, composed in the period of the 20th century through the beginning of the 21st century, first staged by Armenian choreographers.

A large percentage of performances by Armenian choreographers have been created with musical works that were not intended for dance interpretation. At the same time, Armenian choreographers represented not only those versions of choreographic interpretations of "non-ballet" music, typical for Russian, European and American interpretations, but they have contributed especially in those cases when performances involve samples of Armenian professional and folk music, as well as of the oral traditions of professional music of the East.

Armenian choreographers presented various combinations of Western and Eastern elements (including Armenian) in different levels, from the complete form and structure to the separate choreographic and plastic elements.

In general, the study of trends in ballet art in Armenia in the 20th century through the beginning of 21st century reveals many samples of interactions of East and West, the foundation of which is the centuries-old culture of the Armenian people, which ensures the uniqueness of the national choreographic school.